

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Les relations entre la scène et le cinéma dans le spectacle d'avant-garde.
Une étude intermédiaire et *in situ* de *Relâche* de Picabia, Satie et Clair.

par
Karine Bouchard

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître es arts (M.A.)
en Histoire de l'art

Avril 2009

©Karine Bouchard, 2009



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Les relations entre la scène et le cinéma dans le spectacle d'avant-garde.
Une étude intermédiale et *in situ* de *Relâche* de Picabia, Satie et Clair.

présenté(e) par :

Karine Bouchard

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Nicole Dubreuil
président-rapporteur

Olivier Asselin
directeur de recherche

André Gaudreault
membre du jury

Résumé

Ce mémoire vise à reconsidérer le rôle essentiel du cinéma sur la scène – l'espace scénique et le lieu de création – en se détachant des modèles actuels de l'œuvre d'art reproductible perçue comme nomade. En révisant le programme des avant-gardes historiques, cette analyse interroge le film *Entr'acte* qui est devenu une œuvre culte pour l'histoire du cinéma expérimental et qui jouit actuellement d'une existence autonome. Elle le resitue dans son contexte originel de création, soit au sein du spectacle *Relâche* de Francis Picabia, Erik Satie et René Clair présenté au Théâtre des Champs-Élysées à Paris en 1924.

Par une approche qui se libère des modèles de la *Gesamtkunstwerk* et de l'hétérogénéité, cette étude examine, dans un premier temps, les rapports intermédiaires entre le film, le spectacle scénique – la scénographie et la danse – et le lieu de création afin de renouveler l'analyse de ce spectacle d'avant-garde en fonction de la présence du médium cinématographique. Dans un second temps, la recherche questionne la sphère institutionnelle dans laquelle évoluent le ballet et le film afin de comprendre la manière dont ils participent à la critique de l'institution de l'art chez les avant-gardes historiques.

Enfin, ce mémoire espère poser un regard complet sur l'œuvre exemplaire *Relâche* et remettre en valeur son rôle notoire dans le projet de critique de l'institution artistique des avant-gardes historiques.

Mots-clés : *in situ*, avant-gardes historiques, cinéma expérimental, théâtre dada, *Relâche*, *Entr'acte*.

Abstract

This study aims to reconsider the essential role of cinema in the scenic space and in creative environments by disconnecting itself from current models of the reproducible artwork that is perceived as nomadic. By revising the historical avant-garde program, this analysis dissects the film *Entr'acte*, which has become an exemplary work of art for the history of experimental cinema, and which has achieved the status of obtaining an autonomous existence. It sets the film in its original context of creation, in the play entitled *Relâche* created by Francis Picabia, Erik Satie and René Clair, which was presented at the Théâtre des Champs-Élysées in Paris, in 1924.

With an approach that distances itself from the references of the *Gesamtkunstwerk* and from the concept of heterogeneity, this study first examines the interdisciplinary relationships between the film, the scenic play – scenography and dance – and the location, in order to renew the analysis of the avant-garde play within the context of the cinematographic medium. Second, this analysis studies the institutional sphere in which ballet and film evolved in order to understand the manner in which they participated in the avant-garde's critique of the art institution.

Finally, this thesis strives to provide a complete analysis of the exemplary work of art, *Relâche*, and to reinstate the value of its notorious role in the avant-gardes' goal : to critique the art institution.

Keywords : *in situ*, historical avant-garde, experimental cinema, Dada theater, *Relâche*, *Entr'acte*.

Table des matières

Résumé.....	iii
Abstract	iv
Table des matières.....	v
Liste des figures	viii
Remerciements.....	xi
Introduction.....	1
CHAPITRE 1. L’occultation du cinéma sur scène et <i>in situ</i>	9
1. Les théories de l’avant-garde de Bürger à Foster.....	10
1.1. Bürger, Huyssen et Hobsbawm. Le statut de la technologie : une sphère indépendante de l’art dans l’avant-garde.....	11
1.2. Rosalind Krauss et Hal Foster. La reconsidération des œuvres <i>in situ</i> au postmodernisme.....	17
1.2.1. La logique du monument de Rosalind Krauss.....	17
1.2.2. Hal Foster et l’ <i>in situ</i> . La dichotomie entre avant-garde historique et néo-avant-garde	20
2. L’historiographie du spectacle <i>Relâche</i> . L’œuvre fragmentée.....	22
2.1. <i>Entr’acte</i> dans l’histoire du cinéma. L’image en liberté	23
2.1.1. <i>Entr’acte</i> dans l’histoire générale du cinéma et l’histoire du cinéma français	23
2.1.2. <i>Entr’acte</i> dans histoire du cinéma expérimental et d’avant-garde	24
2.1.3. <i>Entr’acte</i> , seul objet d’étude dans les écrits	27
2.2. Le ballet <i>Relâche</i> . Entre cloisonnement et <i>Gesamtkunstwerk</i>	28
2.2.1. <i>Relâche</i> et l’histoire de la scène	29

2.2.2. <i>Relâche</i> : l'histoire de Dada et les monographies d'artistes	32
2.2.3. L'analyse de George Baker. <i>Relâche</i> et <i>Entr'acte</i>	36
CHAPITRE 2. Intermédialité.....	42
1. Le spectacle <i>Relâche</i> de 1924. <i>Entr'acte</i> resitué dans son contexte original de présentation	42
1.1. Genèse	42
1.2. Description	46
1.3. Réception	54
2. La présence-absence du cinéma. Les rapports intermédiaux entre le film et le ballet ..	57
2.1. L'événement, milieu d'échange	58
2.2. Dialogue du film et de l'espace scénique	64
2.2.1. Les nouvelles technologies dans la scénographie. L'espace irreprésentable	64
2.2.2. L'éclipse de la danse sur scène.....	68
2.3. Présence technologique	74
CHAPITRE 3. Localité et institutions	77
1. Le Théâtre des Champs-Élysées : réceptacle institutionnel	77
1.1. De la galerie d'art au Théâtre des Champs-Élysées : institutions et légitimité	78
1.2. L'espace du spectateur : entre scène et salle	82
1.3. Le Théâtre des Champs-Élysées au cinéma	87
2. La violence institutionnelle	89
2.1. La seconde naissance du cinéma. L'institution en émergence	90
2.2. L'identité hybride du Théâtre des Champs-Élysées	94
2.3. La déconstruction de l'institution dans l'avant-garde historique	96

Conclusion	98
Bibliographie.....	102
Illustrations	116
Annexes.....	131

Liste des figures

- Fig. 1 : Francis Picabia, « Journal de l'instantanéisme et portrait de Rose Sélavy », *391*, n° 19, octobre 1924, p. 1, coll. Bibliothèque Kandinsky, fonds Paul Destribats.
Source : Carole Boulbès, *Picabia, le saint masqué*, Paris, Jean-Michel Place, 1998, p. 81 117
- Fig. 2 : Francis Picabia, « Page du programme de *Relâche* », *La Danse*, n° spécial, novembre-décembre 1924, s. p., coll. Bibliothèque Nationale de France, Département des arts du spectacle.
Source : Carole Boulbès, *Picabia, le saint masqué*, Paris, Jean-Michel Place, 1998, p. 79..... 118
- Fig. 3 : Francis Picabia, « Réclame pour le ballet *Relâche* », *391*, n°19, octobre 1924, s. p., coll. Bibliothèque Kandinsky, fonds Paul Destribats.
Source : Carole Boulbès, *Picabia, le saint masqué*, Paris, Jean-Michel Place, 1998, p. 77..... 119
- Fig. 4 : Francis Picabia, « Page du programme de *Relâche* », *La Danse*, n° spécial, novembre-décembre 1924, s. p., coll. Bibliothèque Nationale de France, Département des arts du spectacle.
Source : Nancy van Norman Baer (dir.), *Paris Modern : The Swedish Ballet, 1920-1925*, San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, 1995, p. 70.....120
- Fig. 5 : Francis Picabia, « Page du programme de *Relâche* », *La Danse*, n° spécial, novembre-décembre 1924, s. p., coll. Bibliothèque Nationale de France, Département des arts du spectacle.
Source : Carole Boulbès, *Picabia, le saint masqué*, Paris, Jean-Michel Place, 1998, p. 74.....121
- Fig. 6 : Francis Picabia, *Rideau de Relâche*, encre et aquarelle sur papier, 32 x 50 cm, 1924.
Source : Philippe Hansebout, Jérôme Douard et Aimée Fontaine (dir.), *Francis Picabia, singulier idéal*, Paris, Musées, 2002, p. 275.....122
- Fig. 7 : Francis Picabia, *Jean Börlin et Édith van Bonsdorff dans une scène de Relâche* (photographie Isabey), 1924, archives Musée de la Danse de Stockholm.
Source : Ben Häger, *Les Ballets suédois*, Paris, Denoël, 1989, p. 249 123
- Fig. 8 : Francis Picabia, *Relâche* (photographie Isabey), 1924, archives Musée de la Danse de Stockholm.
Source : Ornella Volta, *Satie et la danse*, Paris, Plume, 1992, p. 90-91..... 124

- Fig. 9 : René Clair, *Entr'acte* (photogramme), 1924, coll. BiFi.
Source : R.C. Dale, *The Films of René Clair*, Metuchen, Scarecrow Press, 1986, vol. 1, p. 36.....125
- Fig. 10 : René Clair, *Entr'acte*, *Jean Börlin sortant du cercueil* (photogramme), 1924, coll. BiFi.
Source : Nancy van Norman Baer (dir.), *Paris Modern : The Swedish Ballet, 1920-1925*, San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, 1995, p. 139.....126
- Fig. 11 : Francis Picabia [?], *Maquette pour le décor de Relâche* (photographie), gouache sur papier découpé et carton, bois et peinture métallique, 46 x 61 x 40,5 cm, 1924, coll. Musée de la Danse de Stockholm.
Source : Philippe Hansebout, Jérôme Douard et Aimée Fontaine (dir.), *Francis Picabia, singulier idéal*, Paris, Musées, 2002, p. 274.....127
- Fig. 12 : Francis Picabia [?], *Ciné-Sketch* (affiche), 1924, coll. Musée de la Danse de Stockholm.
Source : Ornella Volta, *Satie et la danse*, Paris, Plume, 1992, p. 180.....128
- Fig. 13 : René Clair, *Entr'acte* (photogramme), 1924, coll. BiFi.
Source : R.C. Dale, *The Films of René Clair*, Metuchen, Scarecrow Press, 1986, vol. 1, p. 40.....129
- Fig. 14 : René Clair, *Entr'acte* (photogramme), *La danseuse* (Carina Ari), 1924, coll. Fondation Erik Satie.
Source : Ornella Volta, *Satie et la danse*, Paris, Plume, 1992, p. 86.....130
- Fig. 15 : René Clair, *Entr'acte* (photogramme), *La danseuse* (Carina Ari), 1924, coll. Fondation Erik Satie.
Source : Ornella Volta, *Satie et la danse*, Paris, Plume, 1992, p. 89.....131

À Thérèse

À Paul-Émile

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de recherche, Olivier Asselin, pour sa patience et sa grande ouverture d'esprit ainsi que pour sa manière toujours courtoise de m'expliquer certains concepts parfois nouveaux et complexes.

Je suis également très reconnaissante au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques ainsi qu'à la Fondation des Amis de l'art qui, par leur appui financier, m'ont permis de mener à bien ce projet.

Je remercie également le personnel du Département des archives de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra et du Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque Nationale de France ainsi que celui de la Bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou à Paris pour leur disponibilité.

Je réserve un remerciement spécial à Mylène et Verushka pour m'avoir fait part de leurs commentaires toujours judicieux et constructifs.

Enfin, je souhaite souligner l'importance du soutien de ma famille, de Jérôme, de mes amis et de mes collègues qui ont suivi l'évolution de ce périple et qui m'ont toujours fourni de nombreux encouragements.

Introduction

Afin de répondre au processus de remise en question des conventions esthétiques, les avant-gardes historiques des années 1920 ont utilisé différents procédés – notamment le collage et le photomontage – ainsi que les nouvelles technologies de l'époque – comme le cinéma – dans le but d'intégrer l'art à la *praxis* sociale. Ils ont créé des événements – dont ceux présentés, entre autres, au Cabaret Voltaire – afin de faire éclater les médiums esthétiques traditionnels, comme la peinture et la sculpture¹.

Au-delà même des moyens employés alors par l'avant-garde, certains artistes ont réuni dans un même lieu l'événement et le cinéma. C'est le cas de Francis Picabia, plasticien, Erik Satie, compositeur, et René Clair, réalisateur, qui ont créé ensemble l'(anti)ballet dadaïste *Relâche*. Réalisée par la troupe des Ballets suédois en décembre 1924 au Théâtre des Champs-Élysées, cette prestation en deux actes comportait un prologue et un entracte cinématographique intitulé simplement *Entr'acte*.

Plusieurs études ont analysé cette œuvre². Nous avons recensé quelques thèses qui l'abordent, soit celles de Melissa A. McQuillan, Robley Munger Hood, Charles Richard Batson et William Camfield. Mais celles-ci n'ont pas rendu compte de la nature singulière de *Relâche* qui intègre le cinéma au sein d'un événement et surtout, de l'intermédialité ici mise en œuvre : elles insistent plutôt sur le caractère nihiliste et incompréhensible de l'événement. Dans ce mémoire, nous ferons l'analyse du spectacle dans sa totalité pour comprendre sa contribution au projet critique des avant-gardes et surtout l'articulation

¹ Ce texte ne prétend pas être une étude sur l'avant-garde compte tenu de l'étendue des théories sur le sujet. D'un point de vue artistique, le concept « avant-garde » comprend différents mouvements du XX^{ème} siècle ayant tenté de se libérer de l'autonomie de l'art et ayant critiqué l'institution artistique. Nous nous proposons ici de nous en tenir au dadaïsme (1916-1925), mouvement qui rejetait toutes les conventions établies de l'époque et qui inclut le spectacle *Relâche* parmi ses œuvres manifestes.

² Nous aborderons davantage ce point dans le premier chapitre de ce mémoire.

originale qu'il établit entre la scène et le cinéma. Nous verrons que le film doit être considéré comme une œuvre *in situ*, faite pour la scène, et nous tâcherons de resituer cette œuvre « reproductible » dans l'événement et dans le lieu initial pour lesquels elle a été conçue³.

Démarche et méthodologie

Inclassable par son caractère singulier, nous le verrons, l'œuvre demande à être étudiée sous différents angles d'approche. De ce fait, à mi-chemin entre l'histoire de l'art et les études cinématographiques, ce présent mémoire a pour objectif de faire dialoguer différents champs disciplinaires. Nous souhaitons ainsi repenser *Relâche* pour porter une attention particulière aux relations intermédiaires sans les soumettre au modèle totalisant de la *Gesamtkunstwerk* romantique, l'œuvre d'art totale, ni au modèle, aussi totalisant, de l'hétérogénéité avant-gardiste. Nous entendrons ici l'intermédialité selon la définition de Silvestra Mariniello qui la présente ainsi :

On entend l'intermédialité [...] comme conjonction de plusieurs systèmes de communication et de représentation; comme recyclage dans une pratique médiatique, le cinéma par exemple, [...] comme convergence de plusieurs médias; comme interaction entre médias; [...] comme interaction de différents supports; comme intégration d'une pratique avec d'autres; comme adaptation; comme assimilation progressive de procédés variés; comme flux d'expériences sensorielles et esthétiques plutôt qu'interaction entre textes clos; comme faisceau de liens entre médias; comme l'événement des relations médiatiques variables entre les médias [...] »⁴.

³ L'*in situ* n'a été reconsidérée que plusieurs années plus tard par la néo-avant-garde et les théories postmodernes.

⁴Définition de Silvestra Mariniello, tirée de sa communication « Médiation et intermédialité » parue sur le site Internet du Centre de recherche sur l'intermédialité, <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/definitions.htm>, (page consultée le 9 avril 2009).

En considérant *Entr'acte* au sein de *Relâche*, nous serons à même de considérer l'intermédialité dans le cadre d'une pratique événementielle, sociale et institutionnelle selon deux niveaux de contextes. D'une part, nous analyserons le film au sein de l'événement scénique. D'autre part, nous porterons une attention particulière aux institutions qui se côtoient lorsque *Relâche* et *Entr'acte* évoluent au sein du Théâtre des Champs-Élysées, soit les institutions cinématographique et théâtrale.

Par cette approche, nous serons en mesure d'interroger le statut du film *Entr'acte*, lequel semble être essentiellement nomade par sa condition d'œuvre reproductible. Pour comprendre ce postulat, il est important de rappeler la célèbre thèse de Walter Benjamin concernant la remise en question de l'authenticité de l'œuvre d'art par les images reproductibles.

Benjamin considère que la reproductibilité technique de l'œuvre d'art la prive de son authenticité, de l'unicité de sa présence, de son aura, et l'émancipe de sa fonction rituelle au profit de sa valeur d'exposition⁵. Il estime ainsi que les œuvres reproductibles n'existent qu'en tant que copies et que, par conséquent, elles ne peuvent plus exposer l'aura aux spectateurs comme l'œuvre d'art traditionnelle, notamment l'œuvre scénique. Toujours selon Benjamin, «[...] l'aura est liée à son *hic et nunc*. Il n'en existe aucune reproduction »⁶. L'œuvre d'art ayant une aura demande à être située dans un seul lieu à la fois (*hic et nunc*) et à un moment précis. À l'inverse, par le fait qu'elle soit intrinsèquement

⁵ Il est bien connu que Benjamin donne à la technologie le rôle d'avoir changé la nature même de l'art et d'en avoir transformé les conditions de production, de distribution et de réception. Voir à ce sujet, Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1986, p. 8.

⁶ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Allia, 2003, p. 40.

une copie, l'image reproductible peut être diffusée simultanément dans plusieurs endroits. Ainsi, par la perte de son unicité et de sa valeur culturelle, elle choque au même titre que le fait l'œuvre d'avant-garde, laquelle, selon les modèles formalistes, ne doit pas dialoguer avec ses entours, ni prendre en compte le lieu dans laquelle elle est présentée⁷. Avec ce constat, nous tenterons de libérer *Entr'acte* du modèle de l'œuvre d'art reproductible associée à l'œuvre nomade et nous serons ainsi à même de distinguer la dimension *in situ* inhérente au film.

Il importe de définir ce que nous entendons par *in situ*. Dans son ouvrage *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, qui est sans nul doute l'un des plus complets à ce sujet⁸, Miwon Kwon aborde l'espace de l'œuvre sous l'angle de sa relation au paysage quotidien et naturel. Elle s'intéresse aux pratiques postmodernes qui, à partir des années soixante, ont mis en question les théories modernistes de l'œuvre nomade pure pour affirmer le lieu, défini ici à l'opposé d'une « tabula rasa », comme un endroit réel, et privilégier l'œuvre située⁹.

Comme l'affirme Johanne Lamoureux, les œuvres *in situ* sont lues non plus de manière autonome, mais sous l'angle de leur environnement extrinsèque¹⁰ :

Les pratiques *in situ* ont été déployées par des artistes qui souhaitaient en finir avec l'insularité des tableaux et des sculptures, objets aveugles au lieu et aux conditions de leur mise à vue : mais si elles ont eu tant de succès critique, c'est aussi qu'elles permettaient aux commentateurs de rompre ponctuellement avec les impasses de la description formelle et qu'elles favorisaient une échappée

⁷ Nous aborderons davantage les théories de l'avant-garde au premier chapitre de ce mémoire.

⁸ Voir Miwon, Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge (Mass.), The M.I.T. Press, 2002, p. 10-31.

⁹ Dans son ouvrage exhaustif, Kwon explique les différents types de pratiques *in situ* et chacune répond à un champ d'expertise distinct – institutionnel, social, politique, historique et médiatique.

¹⁰ L'auteur cherche à rendre compte non pas des œuvres *in situ*, mais de « l'effet des pratiques *in situ* sur l'institution artistique ». Voir Johanne Lamoureux, *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2001, p. 10.

hors du cadre, une manière de lire les œuvres non plus par leurs détails mais par leurs entours¹¹.

Cette perception de l'*in situ* selon Lamoureux n'est pas sans rappeler la définition clairement énoncée par l'artiste Daniel Buren où le lieu devient un élément essentiel dans la création de l'œuvre : « *In situ* veut dire enfin, dans mon esprit, qu'il y a un lien volontaire accepté entre le lieu d'accueil et le travail qui s'y fait, s'y présente, s'y expose »¹². En adaptant cette définition à notre objet d'étude, nous tenterons de comprendre comment le spectacle *Relâche* et le film *Entr'acte* reconsidèrent le lieu et comment cet aspect tend à renouveler le projet de démantèlement de l'institution des avant-gardes historiques incarné ici par Dada. Nous démontrerons ainsi la manière dont les qualités mêmes du lieu sont utilisés et comment le spectacle s'y rattache. Pour ce faire, l'espace localisé de *Relâche*, le site d'accueil, sera défini par la scène puis par le bâtiment architectural ainsi que l'institution même du Théâtre des Champs-Élysées. Ce lieu sera également caractérisé par la présence physique du spectateur qui est amené à évoluer dans l'espace de la salle, dans un temps immédiat¹³.

Nous tâcherons ainsi de revenir à l'usage premier de l'*in situ* précisé par Lamoureux : « L'*in situ*, [...] fut à l'origine une stratégie visant la critique de l'institution artistique »¹⁴.

En effet, l'auteur explique que la signification du terme s'est modifiée au cours des années :

¹¹ *Ibid.*, p. 14.

¹² Daniel Buren, « Du volume de la couleur », dans Jean-Marc Poinot (dir.), *Les Écrits 1965-1990*, Bordeaux, CAPC, 1991, vol. 3, p. 100; cité dans *Ibid.*, p. 9.

¹³ Voir Miwon Kwon, *op. cit.*, p. 10.

¹⁴ Johanne Lamoureux, *op. cit.*, p. 11. « Les premières indexations du musée ou de la ville réalisées par la pratique de Buren il y a une trentaine d'années tenaient leur potentiel critique précisément de ce qu'elles braquaient le projecteur sur l'institution artistique en général, à travers une de ses incarnations architecturales, par exemple un musée. » (*Ibid.*, p. 11)

l'in situ, [...] a indéniablement évolué au fil de la dernière décennie, glissant d'une prise en compte du lieu à une prise en compte des paramètres (établis à partir du genre, de la race, de la classe, de la nation, ou de la communauté) déterminant la subjectivité de ceux et celles invités à intervenir en fonction de ce lieu¹⁵.

La portée de cette réflexion s'illustrera par une dimension historique où nous tenterons de comprendre le sens du film lorsqu'il est resitué dans son contexte de présentation. À un niveau épistémologique, cette étude, parce qu'elle croise deux disciplines, permettra d'éviter les limites méthodologiques et l'aveuglement disciplinaire de chacune.

Plan

Notre étude sera divisée en trois chapitres distincts. Le premier fera l'exégèse des différentes théories critiques du projet des avant-gardes qui ont abordé les questions de l'œuvre nomade et des « nouvelles technologies », dont le cinéma. Une attention particulière sera portée au récit controversé de Peter Bürger qui sera suivi d'une critique des textes d'Andreas Huyssen et d'Eric Hobsbawm. En outre, grâce aux écrits de Rosalind Krauss et de Hal Foster, nous serons à même d'examiner *l'in situ* dans son rapport à l'avant-garde et à la néo-avant-garde. Nous procéderons ensuite à l'analyse de la fortune critique de *Relâche* et d'*Entr'acte* qui est morcelée à travers différentes disciplines et catégories d'ouvrages.

Dans le second chapitre, nous ferons une description exhaustive du ballet *Relâche* de façon à considérer *Entr'acte* dans son contexte initial de présentation et être à même de faire ressortir la dialectique entretenue autour du médium cinématographique. Nous

¹⁵ *Ibid.*, p. 12.

démontrerons ensuite la manière dont l'œuvre reproductible s'insère dans l'événement scénique.

Le troisième chapitre, conçu dans le prolongement de l'analyse précédente, examinera l'interaction entre le spectacle, le film et le Théâtre des Champs-Élysées ainsi que son public bourgeois, ce qui permettra d'étudier ensuite la portée du cinéma lorsqu'il est présenté dans un lieu institutionnel.

Lorsqu'ils abordent la théâtralité dadaïste, Alan Wood et Günter Berghaus utilisent le terme « événement » qui rappelle les soirées du Cabaret Voltaire organisées par Tristan Tzara¹⁶. Mais comme nous le démontrerons, *Relâche* n'est ni un ballet populaire, ni une œuvre conventionnelle. Désigné d'(anti)ballet par certains et de performance par d'autres, les auteurs ont eu de la difficulté à nommer l'œuvre¹⁷. Pour les besoins de cette étude, il nous paraît donc essentiel de préciser certains termes. Puisque *Relâche* nomme à la fois le ballet et l'œuvre cinématographique *Entr'acte*, nous utiliserons un mot commun pour désigner l'événement en entier afin d'éviter toute confusion. Nous nous référerons au terme « spectacle » qu'Henri Béhar a récemment utilisé pour nommer le théâtre Dada, lequel se situe « entre les genres traditionnels »¹⁸. L'auteur soutient qu'« il devient paradoxal de reconstituer, ne serait-ce qu'en théorie, un genre théâtral. Enfin, parce que Dada, dans son

¹⁶ Consulter Alan Wood, « Emphasizing the Avant-Garde. An Exploration in Theatre Historiography, Interpreting the Theatrical Past », dans Thomas Postlewait et Bruce A. McConachie (dir.), *Essays in the Historiography of Performance*, Iowa, University of Iowa, 2000, p. 166-176; Günter Berghaus, *Theater, Performance and the Historical Avant-Garde*, New York, Palgrave MacMillan, 2005, 314 p.

¹⁷ Notons que le ballet n'a été exécuté qu'une douzaine de fois seulement d'où une certaine analogie avec la performance puisque cette dernière n'est généralement qu'une prestation unique.

¹⁸ Henri Béhar, « Dada-Spectacle », dans *Vitalité et contradictions de l'avant-garde, Italie-France, 1909-1924*, Paris, Corti, 1988, p. 161. Précisons que le terme « théâtre » qu'emploie Béhar pour désigner les manifestations dadaïstes n'est pas utilisé de manière unanime. Il est parfois remplacé par l'expression « événement » chez certains auteurs. (Voir à ce sujet, Günter Berghaus, *Theater, Performance and the Historical Avant-Garde*, New York, Palgrave MacMillan, 2005, 374 p.)

ensemble, est apparu dans ses manifestations collectives, [...] davantage comme un spectacle qu'en tant que théâtre organisé »¹⁹. Ainsi, dans les pages qui suivent, nous considérerons *Relâche* globalement, comme un *spectacle*, et le film *Entr'acte* comme une partie intégrante de ce spectacle.

¹⁹ *Ibid.*, p. 161.

CHAPITRE 1. L'occultation du cinéma sur scène et *in situ*

« [...] je n'hésite pas à demander à tous ceux que le cinéma intéresse d'aller voir au Théâtre des Champs-Élysées le film *Entr'acte* qui se donne au milieu du ballet *Relâche* »¹.

Le philosophe et historien de l'art Jean-Michel Palmier définit l'avant-garde comme « des pratiques qui articulent un projet de transformation sociale à une proposition artistique nouvelle »². Dans le même ordre d'idées, Hal Foster spécifie que « l'avant-garde demeure une co-articulation [*sic*] cruciale des formes artistiques et politiques »³. Malgré l'apparente relation entre ces deux domaines, il existe un certain clivage dans les textes qui abordent le sujet. D'une part, les théoriciens de l'avant-garde développent la réflexion sur la dimension sociopolitique et négligent souvent d'aborder les œuvres en tant que telles. D'autre part, les historiens de l'art, de la scène ou du cinéma, plus pragmatiques, étudient davantage la dimension artistique de l'avant-garde, mais ils accordent moins d'importance à l'aspect sociopolitique.

Puisque la littérature du XX^e siècle compte bon nombre d'ouvrages ayant abordé de près ou de loin *Relâche*, notre apport consistera en premier lieu à relire les plus importants de ces textes et à considérer l'interprétation qu'ils proposent de l'œuvre. Il importe d'examiner d'abord les principales théories de l'avant-garde, modernes et postmodernes, et les concepts majeurs qui en orientent l'interprétation. Nous verrons ensuite quelles dimensions du spectacle ont été privilégiées ou occultées dans ces travaux théoriques. Nous traiterons en outre des principaux ouvrages qui ont examiné le spectacle pour esquisser une

¹ Francis Picabia, « Instantanéisme », *Comœdia*, 21 novembre 1924, p. 4.

² Jean-Michel Palmier, « Avant-garde et avant-gardisme : deux faux-concepts ? », *Praxis International*, vol. 2, n° 2 (juillet 1982), p. 191.

³ Hal Foster, *Le retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*, traduit de l'anglais par Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles, La lettre volée, 2005, p. 29.

étude de la fortune critique de l'œuvre et constater comment ont évolué ces différentes lectures. En examinant ainsi conjointement les lectures théoriques et historiques de *Relâche*, nous serons en mesure d'identifier les principales lacunes de cette historiographie.

1. Les théories de l'avant-garde de Bürger à Foster

Parmi les nombreuses thèses sur l'avant-garde, nous avons retenu celles qui ont abordé la technologie comme voie de libération et de changement. Nous traiterons ici de certains auteurs qui considèrent la technologie – dont le cinéma – comme l'un des moyens empruntés par les artistes d'avant-garde pour réaliser leur programme. Nous analyserons la pensée d'Andreas Huyssen, conçue dans la filiation de la théorie de Peter Bürger, et nous la comparerons à celle de Hobsbawm.

Par ailleurs, nous avons également sélectionné certaines études qui ont considéré l'œuvre d'avant-garde sur le plan des rapports qu'elle entretient avec son lieu de réception. Plusieurs d'entre elles insistent sur l'autonomie de l'œuvre moderne à l'égard de son lieu d'accueil. Mais, contrairement au courant principal de pensée qui conçoit l'œuvre d'avant-garde comme un objet nomade, nous étudierons les thèses de certains historiens de l'art qui ont reconnu l'importance du site dans le fonctionnement de l'œuvre. Nous nous pencherons notamment sur le concept d'*in situ* utilisé par Rosalind Krauss pour comprendre l'œuvre moderne et réétudié ensuite par Hal Foster dans son analyse de la néo-avant-garde.

1.1. Bürger, Huyssen et Hobsbawm. Le statut de la technologie : une sphère indépendante de l'art dans l'avant-garde

Tout d'abord, nous devons souligner l'apport majeur de Peter Bürger, l'auteur d'un ouvrage significatif sur l'avant-garde⁴. D'une influence considérable, *The Theory of the Avant-Garde* a établi les fondements de tout un courant de pensée qui a permis, entre autres, le développement d'une configuration indépendante de l'avant-garde historique et de la néo-avant-garde⁵. Selon sa thèse, l'avant-garde nie l'autonomie de l'art dans la bourgeoisie, elle s'attaque à l'institution de l'art pour œuvrer à la réintégration de l'art dans la praxis sociale. Elle montre que : « What is negated is not an earlier form of art (a style) but art as an institution that is associated with the praxis of men »⁶. L'auteur précise en effet que l'art traditionnel reste cloisonné par et dans l'hermétisme de l'institution : « One of the reasons this dissociation was possible is that Aestheticism had made the element that defines art as an institution the essential content of works »⁷. Pour s'en détacher, la création d'avant-garde s'avère allégorique (non organique) et remet en question la définition même d'œuvre d'art en brisant son unité⁸. L'œuvre avant-gardiste est abordée non pas selon le

⁴ Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, traduit de l'allemand par Michael Shaw, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984. S'inspirant de la théorie marxiste de l'école de Francfort, cet ouvrage controversé précise les fondements de tout un courant de pensée. Il fait écho, vingt ans plus tard, à la première théorie de l'avant-garde de Renato Poggioli rédigée en 1962. (Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, traduit de l'italien par Gerald Fitzgerald, New York, Icon Éditions, 1971, 250 p.) Outre l'ouvrage de Poggioli, notons un second texte publié avant celui de Bürger, soit *Faces of Modernity. Avant-Garde, Decadence, Kitsch* de Matei Calinescu en 1977. (Matei Calinescu, *Faces of Modernity. Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Bloomington & London, Indiana University Press, 1977, 335 p.)

⁵ Dietrich Scheunemann, « From Collage to the Multiple. On the Genealogy of Avant-Garde and Neo-Avant-Garde », dans Dietrich Scheunemann (dir.), *Avant-Garde/Neo-Avant-Garde*, Amsterdam, Rodopi ; Atlanta, GA, 2000, p. 18.

⁶ Peter Bürger, *op. cit.*, p. 49.

⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁸ Selon Bürger, dans le cadre d'une œuvre d'art organique, les parties individuelles et le tout forment une unité – le tout doit contenir les parties complètes. Mais ce concept se trouve rejeté par l'œuvre non organique, en l'occurrence celle dadaïste et surréaliste, où certaines parties peuvent s'avérer manquantes sans que le tout ne soit altéré. Ici, l'auteur démontre clairement la dichotomie qui existe entre l'œuvre d'art organique et

modèle de la *Gesamtkunstwerk*, mais plutôt selon son hétérogénéité : « It is no longer the harmony of the individual parts that constitutes the whole; it is the contradictory relationship of heterogeneous elements »⁹. Malgré l'intention de l'avant-garde à renouveler les codes artistiques, Bürger constate par la suite l'échec du projet à détruire les frontières entre l'œuvre d'art (la sphère artistique) et la praxis sociale (la sphère de la vie quotidienne)¹⁰.

Le montage est, selon Bürger, l'un des moyens choisis par les avant-gardes pour tenter d'abolir la distinction entre les deux sphères. L'auteur examine cette pratique à travers les différentes techniques auxquelles elle recourt, dont le collage, le photomontage et le médium cinématographique. Dans les collages cubistes, le montage est perçu comme un élément ayant une valeur artistique qui présente une réelle contribution pour le renouvellement de l'art puisqu'il déconstruit l'œuvre d'art organique tout en intégrant la réalité dans la composition esthétique¹¹. À l'inverse, sous l'angle du film, le montage devient un moyen technique faisant partie de l'œuvre¹². Contrairement aux collages, le montage, comme celui du photomontage, ne propose pas au spectateur de porter une attention au principe de déconstruction des éléments de l'ensemble comme il en est dans la peinture : le film – la technologie – montre plutôt au spectateur des images qu'il peut

l'œuvre d'avant-garde (l'œuvre non organique) : « The organic work intends the impression of wholeness. To the extent its individual elements have significance only as they relate to the whole [...] In the avant-gardist work, on the other hand, the individual elements have a much higher degree of autonomy and can therefore also be read and interpreted individually or in groups without being necessary to grasp the work as a whole ». (*Ibid.*, p. 72.)

⁹ *Ibid.*, p. 82.

¹⁰ *Ibid.*, p. 53-54.

¹¹ *Ibid.*, p. 73. Selon Bürger, le montage précise le concept d'allégorie de Benjamin.

¹² Selon Bürger, le montage présent dans le photomontage se positionne entre celui réalisé dans le collage (et la peinture) et celui conçu pour le film. Il ajoute que le montage dans le photomontage se rapproche davantage de celui du film car, comme ce dernier, il tend à disparaître : le montage se fondant dans l'œuvre.

aisément lire et comprendre. Par conséquent, toujours selon Bürger, une théorie de l'avant-garde doit considérer d'abord le nouveau rapport entre l'œuvre et le spectateur qui se traduit par un effet de choc. Ce sont les œuvres de l'avant-garde historique, comme les collages, mais surtout les manifestations (événements) dadaïstes, qui créent cette réaction : « In the process of reception, the avant-gardiste work thus provokes a break, which is the analogue of the incoherence (nonorganicity) of the work »¹³. Le film ne peut apporter ces changements. La réflexion de Bürger écarte ainsi la possibilité que la technologie soit susceptible de contribuer au projet des avant-gardes.

Dans son ouvrage exhaustif *The Great Divide: Modernism, Mass Culture, Post-Modernism*, Andreas Huyssen revisite également le projet critique sous l'angle de la technologie : « technological modernization of society and the arts (through the new media of reproduction) was used by the historical avantgarde to sustain its revolutionary political and aesthetic claims »¹⁴. L'auteur examine notamment le rôle de la technologie – des dispositifs technologiques et plus précisément du film – dans l'attaque par l'avant-garde de l'autonomie de l'art et de l'institution artistique. La technologie a su transformer les *habitus* du XX^e siècle et grâce à son influence dominante, la réalisation du projet des avant-gardes d'abolir la frontière entre art et vie semble être devenue possible¹⁵. Émancipée de la sphère technique à laquelle elle est associée, elle est susceptible d'influencer l'imaginaire

¹³ *Ibid.*, p. 81.

¹⁴ Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1986, p. x. Huyssen s'inspire du modèle théorique de Bürger, mais il le complète par une pensée plus pragmatique. Sa thèse place la technologie, partie intégrante de la culture de masse, au centre du programme critique des avant-gardes historiques.

¹⁵ L'auteur entend par « technologie » les différentes facettes que ce terme englobe dont « la sphère technique » qui fait allusion aux techniques médiatiques (technologies liées au transport public et privé, aux loisirs). Dans ce contexte, il souligne l'importance fondamentale de la technologie : « Mass culture as we know in the West is unthinkable without 20th century technology ». (*Ibid.*, p. 9.)

artistique en s'immiscant dans la mouvance de l'art par le biais du projet des avant-gardes : elle peut ainsi ébranler l'idéologie bourgeoise qui considère, d'une manière dichotomique, la technologie comme un progrès socio-économique et l'art comme un lieu autonome.

Dans le projet dadaïste, la technologie contribue selon Huyssen à cette attaque par son iconoclasme et son anarchisme : « In Dada, technology mainly functioned to ridicule and dismantle bourgeois high culture and its ideology, and thus was ascribed an iconoclastic value in accord with Dada's anarchistic thrust »¹⁶. Par ailleurs, en reprenant la thèse de Walter Benjamin sur le potentiel politique des images reproductibles, Huyssen inscrit la photographie et le film parmi les principes ultimes d'une révolution artistique selon lesquels Dada est appelé à jouer un rôle majeur dans la libération des masses en introduisant ces images nomades dans son projet¹⁷ :

Dada's radical and disruptive moment becomes even clearer if we remember that bourgeois ideology had lived off the separation of the cultural from industrial and economic reality, which of course was the primary sphere of technology. Instrumental reason, technological expansion, and profit maximization were held to be diametrically opposed to the *schöner Schein* (beautiful appearance) and *interesseloses Wohlgefallen* (disinterested pleasure) dominant in the sphere of high culture¹⁸.

Huyssen admet par conséquent les lacunes de sa propre analyse en constatant l'échec de la technologie à se confondre à l'esthétique. La vraie révolution se réalisera en dehors des limites du projet des avant-gardes :

Ironically, technology helped initiate the avantgarde artwork and its radical break with tradition, but then deprived the avantgarde of its necessary living space in everyday life. It was the culture industry, not the

¹⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹⁷ L'auteur entreprend l'ascension d'une filiation prévisible du collage, du montage et du photomontage à la photographie et au film.

¹⁸ *Ibid.*, p. 11.

avantgarde, which succeeded in transforming everyday life in the 20th century¹⁹.

Il précise ainsi que les avant-gardes se sont appropriés la technologie, mais qu'ils ne réussissent pas la transformation sociale attendue et que les dispositifs technologiques restent détachés de l'art.

La thèse d'Eric Hobsbawm vient renforcer celle de Huyssen. Il classe le film et la vidéo parmi les médiums qui ont supplanté la peinture et la sculpture au XX^e siècle et dénonce en contrepartie la désuétude des catégories traditionnelles²⁰. Il défend précisément la même thèse que Huyssen, en soutenant que la révolution sociale n'a pas eu lieu dans les arts visuels, pas même chez les avant-gardes, mais plutôt en dehors de l'esthétique, dans la technologie et la consommation de masse : « In short, it is impossible to deny that the real revolution in the twentieth century was achieved not by the avant-gardes of modernism, but outside the range of the area formally recognized as "art". It was combined logic technology and the mass market [...] »²¹.

Nous croyons que cette remise en valeur du rôle de la technologie – et du cinéma – chez Huyssen et Hobsbawm est une démarche essentielle pour la compréhension du programme des avant-gardes. Par contre, se limiter à la technologie pour défendre la totalité du projet relève d'une vision à la fois trop générale et trop pointue. Contrairement à Bürger, qui a une conception plus éclectique des stratégies utilisées par les avant-gardes

¹⁹ *Ibid.*, p. 15.

²⁰ Selon lui, le peintre (avant-gardiste) joue un rôle notoire seulement au sein du ballet, forme d'art collectif qui décroïsonne les catégories : « Unlike literary writers and classical composers, no painter known to mainstream art history has ever been in the running for an Oscar. The only form of collective art in which the painter, and especially, since Diaghilev, the avant-garde painter, really acted as a partner rather than a subordinate, was the ballet ». (Eric J. Hobsbawm, *Behind the Times. The Decline and Fall of the Twentieth-Century Avant-Gardes*, New York, Thames and Hudson, 1999, p. 13.)

²¹ *Ibid.*, p. 30.

pour sortir des limites de l'art, Huyssen et Hobsbawm considèrent la technologie comme le principal moyen susceptible de réaliser le programme des avant-gardes. Les auteurs négligent ainsi la question institutionnelle qui, comme nous le verrons ultérieurement dans ce mémoire, permet de repenser le dialogue entre les deux domaines au sein du projet des avant-gardes.

Comme le pensent Huyssen et Hobsbawm, Dada et les avant-gardes historiques ont fréquemment utilisé la technologie pour leurs attaques ne serait-ce que pour se libérer du culte de l'œuvre d'art unique. La technologie, qui s'incarne entre autres dans le film, permet la mise en place de dispositifs virtuels qui sont généralement autonomes et non situés de par leur caractère ontologique d'images reproductibles et nomades. Rappelons que, selon Walter Benjamin, les médiums reproductibles ont perdu leur aura et leur valeur cultuelle qui affirme le statut artistique d'une création. La reproductibilité permet alors de réviser la notion même d'œuvre d'art.

Huyssen et Hobsbawm constatent cependant l'échec de l'intégration de la technologie au sein de l'œuvre d'avant-garde, dans la mesure au moins où elle n'a pas vraiment établi le dialogue escompté avec la « vie quotidienne ». Nous pensons contrairement à eux que la question de la place de la technologie et des images reproductibles dans le projet des avant-gardes doit être revisitée en considérant attentivement leur rapport au lieu physique dans lequel elles se trouvent.

1.2. Rosalind Krauss et Hal Foster. La reconsidération des œuvres *in situ* au postmodernisme

L'histoire de l'art moderne a d'abord privilégié les œuvres d'art autonomes. Cette position est clairement affirmée par la théorie formaliste de l'école de New York initiée par le critique américain Clement Greenberg qui fait de « l'autonomie le sujet même de l'art »²². Dans son texte notoire « Avant-garde and Kitsch », il affranchit l'art des autres sphères de la « vie » et défend un art d'élite (*high art*) au détriment du Kitsch, la culture de masse (*low art*) :

Retiring from public altogether, the avant-garde poet or artist sought to maintain the high level of his art by both narrowing and raising it to the expression of an absolute in which all relativities and contradictions would be either resolved or beside the point. "Art for art's sake" and "pure poetry" appear, and subject matter or content becomes something to be avoided like a plague²³.

L'« art pur » émancipé de tout référent et de tout mimétisme ne s'en tient qu'à ses propriétés matérielles, qu'à son caractère ontologique : l'œuvre autonome peut donc devenir nomade²⁴.

1.2.1. La logique du monument de Rosalind Krauss

Influencée par le structuralisme²⁵, Rosalind Krauss fut l'une des premières à rompre avec la pensée greenbergienne qui a dominé la théorie de l'art américain de l'après-guerre

²² Hal Foster, *Le retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*, traduit de l'anglais par Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles, La lettre volée, 2005, p. 32.

²³ Clement Greenberg, « Avant-Garde and Kitsch » (1939), *Art and Culture. Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1965, p. 5. Les textes réunis dans *Art and Culture* influenceront toute une génération d'artistes.

²⁴ Selon la notion d'« opticalité » de Greenberg, l'art moderne doit suivre la logique de la planéité du support qui fait l'ascendance des œuvres depuis Cézanne et les cubistes aux expressionnistes américains.

²⁵ Selon Krauss, « le structuralisme, en permettant par exemple de penser les rapports entre unités hétérogènes, a été l'occasion de se libérer des notions de cohérence stylistique ou de continuité formelle qui,

jusqu'aux années 1960²⁶. Dans la préface de son ouvrage *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Krauss critique la spécificité du médium et explique la négligence de Greenberg à l'égard des œuvres « situées » :

Enracinée dans une conception idéaliste de l'histoire, la méthode de Greenberg conçoit le champ de la production artistique comme simultanément intemporel et en constante mutation²⁷.

Déjà, dans son ouvrage *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, dont l'édition originale anglaise date de 1977, Krauss reconsidère le médium traditionnel de la sculpture selon ses possibilités éclectiques allant même jusqu'à englober le décor de théâtre dans la définition de celle-ci²⁸. Dans son texte « La sculpture dans le champ élargi », elle analyse la sculpture selon la logique du monument, qui dialogue avec le lieu : « La logique de la sculpture est, semble-t-il, inséparable de celle du monument, ce qui lui confère une valeur commémorative. Située en un lieu précis, elle en indique symboliquement la signification ou l'utilisation »²⁹. Cette réflexion est liée à ses remarques

[...] empêchaient les critiques de rendre compte de la production contemporaine ou les historiens de l'art d'intégrer des phénomènes pourtant anciens ». (Rosalind E. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, (préface), traduit de l'anglais par Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993, p. 12.) À noter également que les textes « La sculpture dans le champ élargi » ou « Notes sur l'index » tirés de *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* sont directement influencés par la pensée structuraliste. Voir *Ibid.*, p. 63-91 et p. 111-127.

²⁶ Plusieurs essais de Rosalind E. Krauss témoignent de son désaccord avec Greenberg. Notons entre autres « Qui a peur du Pollock de Greenberg? » dans Rosalind E. Krauss *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n° 45-46, (automne/hiver 1993), p. 159-171. Aussi, consulter « Un regard sur le modernisme », « Sens et sensibilité » et « Rauschenberg » tirés de l'ouvrage Rosalind E. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993, p. 17-30, p. 31-61 et p. 289-306.

²⁷ *Ibid.*, p. 7.

²⁸ Krauss prend pour exemple, entre autres, le décor de *Relâche*. Cette analyse fera l'objet d'une considération de notre part dans le second chapitre de ce mémoire. Voir Rosalind E. Krauss, *Passages: une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, traduit de l'anglais par Claire Brunet, Paris, Macula, 1997, p. 209-250.

²⁹ Rosalind E. Krauss, *op. cit.*, p. 115.

sur l'index, par le moyen duquel les œuvres révèlent le contexte dans lequel elles sont situées³⁰.

Krauss précise en outre que les créations artistiques ont été situées jusqu'à la fin du XIX^e siècle et que cette logique du monument s'est estompée avec l'œuvre d'art reproductible et autonome du modernisme³¹. Elle note enfin ce retour vers les années 1960 où les artistes reconsidèrent les paramètres extérieurs à l'œuvre et définit ainsi la création postmoderniste selon ses propriétés hétérogènes faisant éclater les catégories traditionnelles :

Pour l'art post-moderniste [*sic*], la pratique se définit en fonction non d'un médium donné – ici la sculpture – mais d'opérations logiques effectuées sur un ensemble de termes culturels, et pour lesquelles tout médium peut être utilisé : photographies, livres, lignes sur le mur, miroirs, ou sculpture elle-même³².

En périodisant ainsi l'histoire de l'art selon cette logique du monument, Rosalind Krauss se trouve à négliger certaines œuvres modernes qui n'ont pas vraiment rompu avec cette logique. Sa théorie est ainsi essentielle pour le développement de notre analyse dans la mesure où elle peut être appliquée aux œuvres *in situ* oubliées par le modernisme et contribuer à en renouveler la lecture.

³⁰ Krauss reprend la définition d'index de Charles S. Peirce (Charles S. Peirce, « The Short Logic », dans Peirce Charles S., *Écrits sur le signe*, [c. 1893], traduit de l'anglais par Gérard Deledalle, Paris, Le Seuil, 1978, p. 158) : « (2.305) [un indice est] un signe ou une représentation qui renvoie à son objet non pas tant parce qu'il a quelque similarité ou analogie avec lui ni parce qu'il est associé avec les caractères généraux que cet objet se trouve posséder, que parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) et avec l'objet individuel d'une part et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe, d'autre part ». (Rosalind E. Krauss, *op. cit.*, p. 65.)

³¹ Krauss considère que ces œuvres ont perdu leur site et sont devenues nomades : « la sculpture, dans sa période moderniste, a joué de cette perte de site, elle a fait du monument une abstraction, un pur repère ou un pur socle, dépourvu de localisation fonctionnelle et largement auto-référentiel [*sic*]. » (*Ibid.*, p. 116.)

³² *Ibid.*, p. 126.

1.2.2. Hal Foster et l'*in situ*. La dichotomie entre avant-garde historique et néo-avant-garde

Dans son ouvrage *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Hal Foster revisite la théorie des avant-gardes en faisant l'exégèse de la pensée de Bürger et, dans le même sens que Krauss, affirme que le projet des avant-gardes s'est achevé à la néo-avant-garde, avec l'apparition des œuvres *in situ*³³. Selon lui, la néo-avant-garde, qui s'est réappropriée l'esthétisme de l'avant-garde historique, a tenté de se détacher de l'emprise formaliste. Toujours selon l'auteur, la filiation de Dada avec les artistes des années 1950 et 1960 a permis en outre à la néo-avant-garde de réviser l'attaque de l'institution menée dans les années 1910 et 1920 :

[...] les artistes insatisfaits se tournèrent vers les deux mouvements qui s'évertuaient à dépasser cette apparente autonomie, soit en redéfinissant l'institution artistique à travers une investigation épistémologique de ses catégories esthétiques et/ou en la détruisant par une attaque anarchiste de ses conventions formelles à l'instar de Dada, soit en la transformant selon la praxis matérialiste de la société révolutionnaire, à l'instar des constructivistes russes – en tous cas, en resituant l'art en relation non seulement avec l'espace-temps de l'expérience quotidienne, mais aussi avec la pratique sociale³⁴.

Cependant, malgré leurs similitudes, Foster constate une dichotomie entre les deux avant-gardes : « Là où l'avant-garde historique s'en prend au conventionnel, la néo-avant-garde se concentre sur l'institutionnel »³⁵. De ce fait, il soutient que le projet critique de l'avant-garde historique se situe davantage dans le démantèlement des médiums traditionnels, tandis que la néo-avant-garde complète cette attaque par la critique de l'institution. Foster laisse croire que les limites de l'institution sont remises en question par

³³ Voir à ce sujet Hal Foster, *Le retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*, traduit de l'anglais par Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles, La lettre volée, 2005, p. 23-61.

³⁴ *Ibid.*, p. 29.

³⁵ *Ibid.*, p. 43.

des artistes travaillant l'*in situ*, comme Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Michael Asher et Hans Haacke dans les années 1960³⁶.

Nous pensons qu'il est important de souligner, comme l'ont fait Krauss et Foster, la sensibilité au site chez les artistes. Par contre, nous croyons que Foster a condamné trop rapidement le programme institutionnel de l'avant-garde historique. Selon lui, la critique de l'institution dans les années 1910 et 1920 se limite au *ready-made*. Dans l'argumentation de l'auteur, les œuvres événementielles ou encore l'exemple incontournable de *Relâche* ne sont pas interrogés³⁷. Ainsi, comme plusieurs auteurs qui aborderont l'*in situ* ultérieurement, Krauss et Foster ont négligé la question de l'*in situ* et du rapport à l'institution chez les avant-gardes historiques. Nous pouvons penser de même à Miwon Kwon qui, dans sa généalogie de la « *site-specificity* », ne remonte pas plus loin qu'aux néo-avant-gardes » :

The (neo-avant-gardist) aesthetic aspiration to exceed the limitations of traditional media, like painting and sculpture, as well as their institutional setting; the epistemological challenge to relocate meaning from within the art object to the contingencies of its context; the radical restructuring of the subject from an old Cartesian model to a phenomenological one of lived bodily experience; and the self-conscious desire to resist the forces of the capitalist market economy, which circulates art works as transportable and exchangeable commodity goods – all these imperatives came together in art's new attachment to the actuality of the site³⁸.

³⁶ Bien qu'énoncés récemment, les propos de Miwon Kwon au sujet des œuvres *in situ* à la néo-avant-garde font écho à la thèse de Foster et rappellent de ce fait la théorie de Krauss quant aux œuvres modernistes : « If modernist sculpture absorbed its pedestal/base to sever its connection to or express its indifference to the site, rendering itself more autonomous and self-referential, thus transportable, placeless, and nomadic, then site-specific works, as they first emerged in the wake of minimalism in the late 1960s and early 1970s, forced a dramatic reversal of this modernist paradigm ». (Voir Miwon Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge (Mass.), The M.I.T. Press, 2002, p. 11.)

³⁷ Cet aspect sera élaboré aux deuxième et troisième chapitres de ce mémoire.

³⁸ *Ibid.*, p. 12.

Soulignons également la thèse de l'historienne de l'art Johanne Lamoureux qui pense les œuvres *in situ* tels des restes, telle une « forme mutilée, dilatée, métaphorique, concaténation de fragments, comme ruine du projet moderniste »³⁹. L'idée de « ruine » présente dans le discours de l'auteure laisse entrevoir que les œuvres *in situ* se sont développées seulement *après* le modernisme.

2. L'historiographie du spectacle *Relâche*. L'œuvre fragmentée

Dans les textes, l'occultation de la nature véritable des œuvres *situées* dans le modernisme n'a probablement pas favorisé la considération de l'*in situ* avant 1960. *Entr'acte* au sein du ballet *Relâche* en est un exemple manifeste. Il est vrai que le foisonnement des différents arts, dont le cinéma, rend ambiguë la nature du spectacle; sa fortune critique est, par conséquent, disséminée dans divers ouvrages disciplinaires. Ainsi, parce qu'elle combine des pratiques hétérogènes, l'œuvre est discutée à la fois dans les écrits portant sur l'histoire des arts de la scène – théâtre, performance et danse – et ceux du cinéma, disciplines qui se distinguent par leur mode de production et leur réseau de diffusion, mais également dans les monographies d'artistes et dans les ouvrages concernant Dada. Nous tâcherons de donner ici un aperçu de la fortune critique de *Relâche* – le ballet et le film – selon les disciplines, pour en manifester chaque fois les limites.

³⁹ Johanne Lamoureux, *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2001, p. 9.

2.1. *Entr'acte* dans l'histoire du cinéma. L'image en liberté

Le film étant à l'époque une partie essentielle du spectacle, il est aujourd'hui présenté, avec son prologue, comme une œuvre unifiée et indépendante. De ce fait, *Entr'acte* n'a que très rarement été analysé selon l'intention originelle de ses auteurs, soit celle d'occuper le « temps mort » de l'événement – la pause entre les deux actes. Cette œuvre culte pour l'histoire du cinéma, qui ne jouait pourtant qu'un rôle complémentaire à ses débuts, possède maintenant une fortune critique spécifique et quiconque désire s'aventurer dans une analyse exhaustive d'*Entr'acte* peut ne jamais connaître le déroulement complet du ballet. Les historiens du cinéma ont donc façonné le film de Clair comme un objet autosuffisant qui confirme l'autonomie disciplinaire des discours spécialisés dominants. Cette intention autoréférentielle du médium cinématographique se vérifie dans diverses sous-catégories de l'histoire du cinéma. C'est pourquoi il importe avant tout d'étudier la fortune critique de ce court-métrage indépendamment de la partie scénique du spectacle.

2.1.1. *Entr'acte* dans l'histoire générale du cinéma et l'histoire du cinéma français

Rappelons que, dans les ouvrages généraux concernant l'histoire du cinéma, *Entr'acte* est classé parmi les œuvres majeures du septième art. Bien que le contexte originel de présentation du film soit souvent évoqué, les auteurs ne s'en tiennent qu'à une description souvent schématique : ils ne considèrent pas le ballet en tant que tel ou, lorsqu'ils le mentionnent, ils ne le traitent que de manière superficielle. C'est le cas de l'ouvrage particulièrement exhaustif de George Sadoul qui résume le spectacle en quelques

mots avant de s'attarder plus longuement sur le film⁴⁰ ou encore, celui de Jean Mitry où *Entr'acte* est perçu comme le chef-d'œuvre de l'avant-garde « pure »⁴¹.

De même, après avoir souligné la notoriété du film dans l'œuvre de René Clair et dans l'histoire du cinéma, Philippe d'Hugues et Michel Marmin englobent le contexte d'*Entr'acte* dans une description non pas du ballet, mais de son créateur Francis Picabia⁴². En outre, dans l'ouvrage général sur le cinéma français de Claude Beylie et de Jacques Pinturault, le court-métrage est complètement isolé de son contexte pour être présenté aux côtés du film *Un Chien andalou* (1929) de Luis Buñuel, à mi-chemin entre les mouvements dadaïste et surréaliste⁴³. Les auteurs ne manquent pas de souligner l'autonomie du film, lequel est « libéré[s] de tous les carcans » et rejette « la routine commerciale »⁴⁴.

2.1.2. *Entr'acte* dans l'histoire du cinéma expérimental et d'avant-garde

Le film s'inscrit également dans les ouvrages spécialisés, dont ceux concernant le cinéma expérimental et d'avant-garde⁴⁵. Dans une œuvre aussi importante que celle d'A.L. Rees, le contexte du film de Clair est effacé⁴⁶. Il en est de même dans le récit *Avant-Garde Film, Forms, Themes and Passions* de Michael O'Pray qui tente de couvrir toutes les avant-

⁴⁰ Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma. L'Art muet 1919-1929*, Paris, Denoël, 1975, tome VI, p. 338.

⁴¹ Jean Mitry, *Histoire du cinéma : art et industrie*, Paris, Éditions universitaires, 1967, vol. 2, p. 447.

⁴² Philippe d'Hugues (dir), Michel Marmin (dir.), Jean Mitry (coll.) et Jacques Richard (coll.), *Le cinéma français, le muet*, Paris, Atlas, 1986, 175 p.

⁴³ Perçu comme une œuvre allant à l'encontre de toutes les conventions, le film *Entr'acte* est classé dans la « seconde avant-garde » et ouvre la voie aux films de Man Ray, de Hans Richter, de Marcel Duchamp et d'Antonin Artaud. Voir Claude Beylie et Jacques Pinturault, *Les maîtres du cinéma français*, Paris, Bordas, 1990, p. 60-61.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 60-61.

⁴⁵ Les ouvrages se consacrent soit aux films de l'avant-garde française, soit aux films anglais et américains. *Entr'acte* se retrouve ainsi dans la première catégorie mentionnée.

⁴⁶ En effet, l'ouvrage de Rees sur l'histoire du film d'avant-garde et de la vidéo est le texte le plus important sur le sujet à avoir été publié dans les dernières années. A.L. Rees, *A History of Experimental Film and Video; from the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice*, London, British Film Institute, 1999, 152 p.

gardes depuis le modèle moderniste et les films des années soviétiques jusqu'à l'*Underground* américain⁴⁷. Là, l'œuvre de Clair est une fois de plus isolée de son contexte et comparée à l'œuvre de Buñuel⁴⁸. Enfin, dans son livre sur l'avant-garde au cinéma, François Albera remet en question l'autonomie des images d'*Entr'acte*, mais il n'élabore pas davantage⁴⁹.

Un bon nombre de publications inscrivent l'œuvre de Clair sous la bannière des films surréalistes⁵⁰ ou dadaïstes⁵¹. Pierre-Alain Michaud, par exemple, considère *Entr'acte* comme une démarche dadaïste et décrit le ballet comme un néant, où le film « apparaît »⁵². Dans son ouvrage *Le cinéma expérimental*, Jean Mitry situe plutôt le court-métrage à l'origine des films surréalistes. Il souligne :

Entracte [sic] réalise donc, dans une euphorie des sens et de l'esprit, l'union parfaite du surréalisme et des courses poursuites funambulesques chères à Mack Sennett. C'est cette harmonie et sa perfection même qui en font un chef-d'œuvre⁵³.

En tentant de regrouper, voire de ranger cette production cinématographique à l'intérieur des tendances libérées du modernisme, les historiens du cinéma expérimental et d'avant-garde ne font souvent que cataloguer l'œuvre. De manière générale, ils mettent

⁴⁷ Michael O'Pray, *Avant-Garde Film: Forms, Themes and Passions*, London, Wallflower Press, 2003, 136 p.

⁴⁸ L'œuvre est également située aux côtés du *Retour à la raison* de Man Ray, du *Ballet mécanique* de Fernand Léger et d'*Anémic cinéma* de Marcel Duchamp. Voir Michael O'Pray, *Ibid.*

⁴⁹ François Albera, *L'avant-garde au cinéma*, Paris, A. Colin, 2005, p.79. Voir également Nicole Brenez, *Cinéma d'avant-garde*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006, 95 p.

⁵⁰ Voir entre autres l'introduction de l'anthologie exhaustive de Scott Mac Donald, *A Critical Cinema*, Berkeley, University of California Press, 1988, vol. 1, p. 1.

⁵¹ David Curtis, *Experimental Cinema: [a Fifty-Year Evolution]*, New York, Dell Publishing, 1971, 207 p. Thomas Elsaesser note la difficulté d'aborder le film sous l'angle du dadaïsme : « Unlike "Surrealism and Cinema", on which one can consult volumes, the subject "Dada and Film" has not entered into the histories of the movement, nor into the film history as a distinct entity ». (Thomas Elsaesser, « Dada / Cinema? », *Dada / Surrealism*, vol. 15, (1986), p. 14.)

⁵² Philippe-Alain Michaud, « La chasse au sujet: sur le cinéma dada », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 88, (été 2004), p. 86-91.

⁵³ Jean Mitry, *Le cinéma expérimental. Histoires et perspectives*, Paris, Seghers, 1974, p 98. Voir également Nourredine Ghali, *L'Avant-garde cinématographique en France*, Paris, Paris-expérimental, 1995, 437 p.

davantage en valeur les mouvements et analysent *Entr'acte* comme une œuvre autonome : ils négligent ainsi sa nature particulière⁵⁴.

L'ouvrage *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt* de Patrick De Haas⁵⁵ ouvre toutefois la voie à une démarche plus complète. Sur le plan méthodologique, la thèse associe l'histoire cinématographique aux enjeux sociohistoriques présents dans les différents milieux et mouvements artistiques de l'époque, ce qui permet à l'auteur de remettre en question le postulat de l'autonomie de l'art en s'intéressant à la *Gesamtkunstwerk* et à l'hétérogénéité du projet esthétique – et des recherches expérimentales – des artistes de l'époque⁵⁶.

Par contre, il s'attarde peu à la logique formelle interne des créations et lorsqu'il aborde *Entr'acte*, l'auteur reste malgré tout confiné dans l'interprétation reçue qui souligne l'incohérence de l'image et son abstraction. Il affirme que l'attention est portée sur l'essence même du médium : « C'est dans *Entr'acte*, grâce à la collaboration de René Clair, que Picabia pourra utiliser la mécanique cinématographique à des fins visuelles »⁵⁷. Ces propos sont fondés sur l'intention originale de Picabia :

Du point de vue mécanique, j'ai essayé de me servir de cet appareil du cinéma pour cet appareil lui-même, je veux dire par là que j'ai essayé de ne pas

⁵⁴ Comme tous les ouvrages que nous venons de citer, l'histoire sur le cinéma d'avant-garde de Peter Weiss considère également *Entr'acte* comme une œuvre dadaïste et lorsqu'il décrit le film en bonne et due forme, il omet d'aborder le ballet. Outre le fait que l'auteur ne mentionne pas le spectacle scénique, il va même jusqu'à confondre le titre du ballet avec celui du film : « Le scénario d'*ENTR'ACTE* (1924) de René Clair fut écrit par le peintre dada Francis Picabia. Le film s'est d'abord appelé *RELÂCHE* ». (Peter Weiss, *Cinéma d'avant-garde*, Paris, L'Arche, 1989, p. 23.)

⁵⁵ Patrick de Haas, *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt*, Paris, Transéditions, 1986.

⁵⁶ À ce sujet, il souligne : « D'un côté, l'idéologie de l'Art Total (communion dans l'un), et de l'autre, connexions multiples sans visée homogénéisante et totalisatrice [...] ». (*Ibid.*, p. 131.)

⁵⁷ *Ibid.*, p. 93.

retourner l'éternel sablier de l'existence, ce terrible clair-de-lune [*sic*] entre les arbres⁵⁸!

Picabia présente clairement sa position qui est celle de « l'image en liberté », l'image détachée de tout référent et, corollairement, de ses entours. Par cette approche, De Haas néglige l'analyse du contexte de production de l'œuvre.

2.1.3. *Entr'acte*, seul objet d'étude dans les écrits

Compte tenu de la notoriété d'*Entr'acte* sans le ballet, certains textes portent exclusivement sur le film. Contrairement à la partie scénique qui ne possède pas une littérature spécifique, plusieurs ouvrages et articles utilisent le court-métrage comme sujet principal. Dans ceux-ci, *Entr'acte* est analysé comme une œuvre majeure du cinéma expérimental – par exemple, dans « Parodic Narration in *Entr'acte* » de Paul Sandro et « *Entr'acte*, Paris and Dada » de Noël Carroll⁵⁹. Le texte de Carroll démontre que l'association des images du film ne relève plus d'un processus de causalité, mais plutôt d'une série de connexions qui se créent à partir d'un processus mental irrationnel. Ces images participent ainsi à la provocation et à la négation dadaïstes et les différents liens engendrés constituent des attaques contre la bourgeoisie parisienne, la culture élitiste. Malgré sa position sociohistorique, l'auteur ne se détache pas de l'interprétation du film

⁵⁸ Francis Picabia, « *Entr'acte* », *Orbes*, n° 3, (printemps 1932), s. p.; cité dans *Ibid.*, p. 93.

⁵⁹ Paul Sandro, « Parodic Narrative in *Entr'acte* », *Film Criticism*, vol. 4, n° 1, (automne 1979), p. 44-55; Noël Carroll, « *Entr'acte*, Paris and Dada », *Millennium Film Journal* 1, n° 1, (hiver 1977), p. 5-11. Voir également R.C. Dale, « René Clair's *Entr'acte*, or Motion Victorious », *Wide Angle*, n° 2, (1978), p. 38-43.

comme une « image en liberté » : il ne cherche pas à intégrer, une fois de plus, ni la scène, ni le ballet à son analyse⁶⁰.

L'histoire du cinéma a ainsi altéré le sens original d'*Entr'acte* en lui donnant le statut d'une œuvre autonome et nomade. En libérant le film de son contexte et en le situant aux côtés des œuvres cinématographiques les plus importantes du XX^e siècle, aucun auteur n'a réellement analysé la logique initiale des images de l'œuvre qui ont d'abord été réalisées *à partir de*, mais surtout *pour* un lieu précis⁶¹.

2.2. Le ballet *Relâche*. Entre cloisonnement et *Gesamtkunstwerk*

Le regain d'intérêt actuel pour le spectacle, dû notamment à la redécouverte de Francis Picabia⁶², modifie peu la lecture du ballet et ses relations avec *Entr'acte*. En effet, contrairement au film, la partie dansée du spectacle n'a pas fait l'objet d'une attention singulière. Les défenseurs du modernisme se sont plutôt permis de condamner le spectacle, lorsqu'ils osaient le mentionner, en l'accusant d'être une œuvre anarchique et antiartistique au même titre que les collages dadaïstes⁶³. Inclassable selon les catégories spécifiques du modernisme et instrument de provocation par excellence, l'événement scénique était sans doute moins facilement abordable pour la critique. Comme nous le verrons, seule l'histoire de la scène semble avoir retenu la contribution de *Relâche*.

⁶⁰ Corollairement, les bourgeois fictifs d'*Entr'acte* présentés dans l'article de Carrol correspondent d'une manière trop générale aux bourgeois de Paris et même d'ailleurs.

⁶¹ Notons également que Gilles Deleuze a mentionné *Entr'acte* dans ses deux ouvrages notoires *L'image-mouvement : cinéma 1* et *L'image-temps : cinéma 2*. Puisque ceux-ci ne touchent pas l'histoire du cinéma, nous nous limiterons à cette mention. Consulter Gilles Deleuze, *L'image-mouvement : cinéma 1*, Paris, Éditions de minuit, 1983, 298 p. et *Id.*, *L'image-temps : cinéma 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, 378 p.

⁶² L'artiste a souvent joué un rôle de provocateur et a rarement suivi les voies empruntées par l'art moderne.

⁶³ Jean-Hubert Martin et Hélène Seckel-Klein (dir.), *Francis Picabia*, (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 23 janvier – 19 mars, 1976), Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1976, 202 p.

2.2.1. *Relâche* et l'histoire de la scène

La recherche d'Alan Wood montre que les historiens du théâtre et de la performance ont souvent été portés par la volonté de mettre en valeur le « nouveau » et le « progrès ». Selon lui, l'historiographie a souvent privilégié les courants marginaux malgré leur impopularité :

If the intent is to be new, to stretch the limits of the art form, then often serious attention is paid, even if the resulting theatrical performance falls rather short of success. Thus, marginally theatrical *serate* of futurists and the playful events presented by dadaists receive attention, despite their lack of theatrical impact⁶⁴.

Cependant, bien que *Relâche* soit une œuvre en marge de l'art conventionnel de son époque, l'historien qui s'y attarde se heurte au problème de sa nature, sur laquelle les auteurs ne s'entendent pas. Par conséquent, le spectacle scénique n'est pas considéré de la même manière que les événements dadaïstes auxquels il aurait pu s'apparenter au premier abord.

Relâche a été reconnu récemment par les arts de la performance, puisqu'il prend part, selon Roselee Goldberg, à la genèse de cette discipline artistique⁶⁵. Alors que cette « performance » est généralement associée à Dada, Goldberg, sans doute influencée par l'histoire du cinéma d'avant-garde, la situe plutôt parmi les œuvres surréalistes dans sa

⁶⁴ Alan, Wood, « Emphasizing the Avant-Garde. An Exploration in Theatre Historiography, Interpreting the Theatrical Past », dans Thomas Postlewait et Bruce A. McConachie (dir.), *Essays in the Historiography of Performance*, Iowa, University of Iowa, 2000, p. 167. L'auteur explique que le seul élément analogue entre les spectacles plus traditionnels et les événements dadaïstes est le grand succès postérieur de ces derniers à travers la littérature du XX^e siècle.

⁶⁵ Roselee Goldberg, *La performance du futurisme à nos jours*, Londres, Thames and Hudson, 2001, 232 p.

chronologie sélective du mouvement⁶⁶. De son côté, Mel Gordon analyse *Relâche* comme une performance dadaïste, en mettant l'accent sur la partie dansée⁶⁷.

Notons que *Relâche* est également mentionné dans les ouvrages spécifiques de la danse, précisément ceux concernant les Ballets suédois où l'œuvre est présentée comme le dernier ballet réalisé par la troupe avant son démantèlement⁶⁸.

En raison de la relation ambiguë qu'entretient la partie scénique de l'œuvre avec le ballet⁶⁹, certains auteurs, tels Günter Berghaus, l'incluent dans l'histoire du théâtre et de l'événement⁷⁰. De son côté, Henri Béhar, dans son ouvrage sur le théâtre Dada et surréaliste, omet simplement de l'évoquer⁷¹. Le spectacle sera plutôt mentionné dans l'ouvrage *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt* de Denis Bablet qui le définit comme étant « issu du léger dadaïsme français de l'entre-deux guerres [sic] »⁷². En laissant de côté la dialectique institutionnelle, il affirme que le spectacle « se moque, s'amuse et se garde bien de dénoncer »⁷³. L'œuvre est plutôt

⁶⁶ Rappelons que plusieurs ouvrages concernant les œuvres cinématographiques classent le film *Entr'acte* dans le mouvement surréaliste.

⁶⁷ Mel Gordon, « Dada in Paris », *Dada performance*, New York, PAJ Publications, 1987, p. 162-163.

⁶⁸ *Les Ballets Suédois 1920-1925*, (Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris, 29 mars – 6 juin, 1994), Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris, 1994, 71 p.; Ben Häger, *Les Ballets suédois*, Paris, Denoël, 1989, 303 p. Voir également *Les Ballets Suédois dans l'art contemporain, Texte de Fokine, Haquinus, de Maré, Rémon, Tansman, Tugal. Contribution de Claudel, Casella, Cendrars, Cocteau, Inghelbrech, Milhaud, Pirandello, Picabia, Roland-Manuel*, Paris, Édition du Trianon, 1931, 199 p.

⁶⁹ Notons que *Relâche* présentait peu de parties dansées. Les danseurs étaient plutôt appelés à effectuer un *strip-tease* chorégraphique et à agir telles des personnes dans la vie quotidienne.

⁷⁰ La thèse de Berghaus traite notamment de la contribution de Dada au théâtre. Voir Gunter Berghaus, *Theater, Performance and the Historical Avant-Garde*, New York, Palgrave MacMillan, 2005, p. 179.

⁷¹ Henri Béhar, *Le théâtre dada et surréaliste*, Paris, idées / Gallimard, 1979, 444 p.

⁷² Denis Bablet, « Le photomontage de l'image à la scène », dans Denis Bablet (dir.), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne, La Cité – L'Âge d'homme, 1978, p. 101.

⁷³ *Ibid.*, p. 101. Voir également Denis Bablet, *Les révolutions scéniques du XXème siècle*, Paris, XXème siècle, 1975, 385 p.

analysée en fonction du photomontage au théâtre où « l'image [est] utilisée sur la scène à des fins psychologiques et esthétiques »⁷⁴.

Enfin, le texte de Sally Jane Norman aborde *Relâche* sous l'angle de son apport à la modernité de l'espace-temps au théâtre. Malgré le rapprochement effectué par l'auteure entre le film et le ballet, l'introduction du cinéma dans *Relâche* s'insère, selon elle, dans la tradition des « nouvelles techniques et technologies » au théâtre : « Le cinéma ne fournit qu'un moyen supplémentaire – aussi puissant qu'il soit – dans cette course vers la maîtrise de l'espace-temps scénique »⁷⁵. De ce point de vue, Norman ne souligne pas la contribution de *Relâche* au projet des avant-gardes et ne démontre pas la nature singulière du cinéma, qui est plus, ici, qu'une simple possibilité de renouvellement des techniques théâtrales. En outre, l'auteure analyse le spectacle en fonction d'une symbolique unificatrice. Elle montre par exemple la valeur de l'aspect monochrome de l'œuvre : « Le noir et le blanc de *Relâche* est [*sic*] le principe unificateur d'un monde où jours et nuits se succèdent, se ressemblent et se confondent [...] »⁷⁶. Enfin, en dirigeant l'analyse de *Relâche* vers une logique autoréférentielle, l'auteure isole l'œuvre d'une réelle approche interdisciplinaire⁷⁷.

Nous pouvons conclure ainsi que le spectacle est plus souvent examiné globalement dans les ouvrages portant sur le théâtre. Denis Bablet et Sally Jane Norman abordent l'intégralité du spectacle, mais ils s'intéressent surtout à sa contribution aux

⁷⁴ *Ibid.*, p. 103. Ce point de vue de l'auteur est important dans la mesure où, déjà dans les années vingt, *Relâche*, perçu ici comme une œuvre théâtrale, allait annoncer et influencer les pratiques actuelles du photomontage au théâtre.

⁷⁵ Sally Jane Norman, « "Relâche" : un spectacle-phare », dans Claudine Amiard-Chevrel (dir.), *Théâtre et cinéma années vingt. Une quête de la modernité*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, tome II, p. 22.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 16. L'auteur semble s'appuyer sur les propos de Picabia : « Relâche est noir et blanc, la nuit et le jour, le jour et la nuit. » Voir Francis Picabia, « Pourquoi j'ai écrit "Relâche" », *Le Siècle*, 27 novembre 1924, p. 4.

⁷⁷ Cette analyse s'apparente à celle de Carole Boulbès que nous étudierons ultérieurement.

développements qu'a connus le théâtre au XX^e siècle. Bien qu'ils aient mentionné la présence du médium cinématographique, les auteurs conçoivent tout de même leur analyse en fonction d'une approche disciplinaire.

2.2.2. *Relâche* : l'histoire de Dada et les monographies d'artistes

En histoire de l'art, le spectacle *Relâche* est considéré comme une extension de l'œuvre du dadaïste Picabia et, de ce fait, historiens et critiques ont parfois inscrit le spectacle dans sa filiation à Dada pour le présenter comme la dernière activité de ce mouvement⁷⁸. Par ailleurs, l'œuvre n'est pas pour autant mentionnée dans tous les ouvrages généraux concernant le dadaïsme. Nous n'avons qu'à souligner l'œuvre de Marc Dachy⁷⁹ ou encore celle de Hans Richter qui situe *Entr'acte* – sans *Relâche* – parmi les reliques du mouvement Dada⁸⁰. Plus récemment, les volumes exhaustifs de Stephen Foster mettent plutôt l'accent sur *Le Cœur à Gaz*⁸¹. Enfin, comme le spectacle fut réalisé trois ans après le

⁷⁸ Notons des ouvrages déjà cités précédemment soit Mel Gordon, *Dada performance*, New York: PAJ Publications, c1987, 176 p.; Philippe Hansebout, Jérôme Douard et Aimée Fontaine (dir.). *Francis Picabia, singulier idéal*, Paris, Musées, 2002, p. 272-275; Jean-Hubert Martin et Hélène Seckel-Klein (dir.). *Francis Picabia*, (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 23 janvier – 19 mars, 1976), Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1976, 202 p.

⁷⁹ Dachy cite *Entr'acte* seul en le mentionnant parmi les films abstraits présentés par la revue *G* : « La revue est aussi la seule à mettre l'accent sur la production des photogrammes par Man Ray (*Champs délicieux*) et Lissitzky, des films abstraits de Hans Richter (*Rythme 21*), Viking Eggeling (*Symphonie diagonale*), Walter Ruttmann, ou encore de Fernand Léger et Dudley Murphy (*Ballet mécanique*, avec musique de Georges Antheil) et René Clair (*Entr'acte*) ». (Marc Dachy, *Dada et les dadaïsmes : rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté*, Paris, Gallimard, 1994, p. 293.)

⁸⁰ Hans Richter mentionne *Entr'acte* dans son chapitre intitulé Post-Dada : « Picabia, mécontent de dépenser son énergie anti-art uniquement dans le domaine littéraire et pictural, proposa au directeur des Ballets suédois de Paris, Rolf de Marée [*sic*], de faire un petit film pour le grand entracte. Le résultat fut *Entracte* [*sic*], un enterrement grotesque où le corbillard était tiré par un chameau. Ceux qui participaient à cette entreprise, tournée partiellement au ralenti, partiellement en accéléré (par René Clair), ont conféré à cette procession un caractère tout à fait dadaïste, encore accentué par la participation de Duchamp et Man Ray jouant aux échecs ». (Hans Richter, *Dada, art et anti-art*, Bruxelles, Éditions de la Connaissance, 1965, p. 187.)

⁸¹ Consulter, entre autres, Robert A. Vasario, « Dada Language, Anarchic Theater and Tristan Tzara's *The Gas Heart* », dans Stephen Foster, *Crisis and the Arts: the History of Dada*, [Paris Dada, the Barbarian Storm the Gates], New York et London; G.K. Hall et Prentice Hall International, 1996-2005, vol. 6, p. 276-300.

démantèlement officiel de Dada en 1921, d'autres auteurs qui attachent une importance particulière à cette date évitent de prendre position sur la nature exacte de *Relâche*⁸². Il devient alors difficile d'analyser l'œuvre sous cet angle.

Par ailleurs, puisque l'histoire de la scène – qui appartient moins aux arts de l'espace que ceux du temps – et l'histoire de Dada – qui se sent moins concernée par le film – ne tiennent pas un discours interdisciplinaire, les monographies d'artistes deviennent ainsi une alternative pour approcher le spectacle. Cependant, *Relâche* est, rappelons-le, une collaboration entre trois créateurs issus de milieux artistiques distincts – Francis Picabia, Erik Satie et René Clair – réunis pour l'occasion. De ce fait, le spectacle se scinde dans les monographies : chaque auteur présente l'œuvre selon la place temporelle spécifique qu'elle occupe dans l'espace biographique de l'artiste.

Dans les monographies consacrées à Picabia, les auteurs ont cherché à mettre en valeur par la « fusion des genres » les différents arts présents dans l'événement. Mais ces interprétations de l'œuvre comme une *Gesamtkunstwerk*, telles que présentées par Carole Boulbès, se contentent souvent de décrypter la symbolique de cette création sans chercher à ramener l'œuvre à une idéologie de « gauche » ou de « droite », « d'avant-garde » ou « d'arrière-garde »⁸³. Plus récemment, le catalogue de l'exposition *Francis Picabia, singulier idéal* souscrit à l'analyse de Boulbès. Les auteurs interprètent le spectacle, qui se situe selon eux dans une période charnière de la carrière artistique de Picabia, comme une œuvre d'art totale par l'intégration de la peinture, de la musique, du cinéma et de la danse

⁸² Dans le catalogue du Centre Pompidou, les auteurs confirment la marginalité du spectacle : « La création de Picabia pour les Ballets suédois de Rolf de Maré en 1924 a fait figure d'objet non-identifié dans l'art de la scène de l'entre-deux guerres [...] ». (Didier Ottinger (dir.). *Francis Picabia dans les collections du Centre Pompidou / Musée national d'art moderne*, Paris, Centre George Pompidou, 2003, p. 63.)

⁸³ Carole Boulbès, *Picabia, le saint masqué*, Paris, Jean-Michel Place, 1998, p. 69-84.

sur scène, mais ils ne développent pas davantage⁸⁴. De leur côté, les monographies anglaises et américaines, notamment celles de Judi Freeman et de William Camfield, sont portées par une volonté d'accumuler les faits historiques et offrent ainsi une description honnête de *Relâche*. Mais par cette vision pragmatique, l'analyse ne dépasse pas, encore une fois, les limites mêmes de l'œuvre⁸⁵.

Les monographies consacrées à Erik Satie, compositeur de la musique de *Relâche*, ne proposent pas de conclusions plus convaincantes à cet égard. Dans son ouvrage *Satie et la danse*, la spécialiste du compositeur, Ornella Volta, fait un compte-rendu très minutieux de *Relâche*, mais ce texte, à mi-chemin entre la biographie de Satie et une histoire de la danse, souligne d'abord l'importance de la musique qui gagne en autonomie – le ballet n'exerce plus un rôle dominant – au lieu de mettre l'emphasis sur l'intégration d'un film sur scène⁸⁶. En outre, les nombreuses monographies sur Erik Satie réutilisent une description imprécise de l'œuvre, en y ajoutant quelques détails historiques et en dirigeant leur attention sur l'apport musical de *Relâche*⁸⁷. Lorsqu'il est question de Satie, l'historien de l'art doit également considérer plusieurs ouvrages musicologiques qui, bien que très

⁸⁴ Philippe Hansebout, Jérôme Douard et Aimée Fontaine (dir.), *Francis Picabia, singulier idéal*, Paris, Musées, 2002, p. 272-275.

⁸⁵ Judi Freeman, « *Relâche* and *Entr'acte* », dans Marianne Heinz, *Francis Picabia 1879-1953*, (Edimbourg, Scottish National Gallery of Modern Art, 1988), Edimbourg, Scottish National Gallery of Modern Art, 1988; William Camfield, *Francis Picabia. His Art, Life and Times*, Princeton, Princeton University Press, 1979, 366 p.; William Camfield, « Dada Experiment: Francis Picabia and the Creation of *Relâche* », dans Nancy Van Norman Baer (dir.), *Paris Modern: The Swedish Ballet, 1920-1925*, San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, 1995, p.128-139.

⁸⁶ Ornella Volta, *Satie et la danse*, Paris, Plume, 1992, p. 85-95.

⁸⁷ Notons, entre autres, l'ouvrage de James Harding, *Erik Satie*, New York, Praeger, 1975, 269 p. et de Marc Bredel, *Erik Satie*, Paris, Éditions Mazarine, 1982, 232 p.

élaborés, éclipsent rapidement *Relâche* et la biographie du compositeur pour s'attarder à l'analyse complexe de la partition musicale, ouvrant la voie à un tout autre débat⁸⁸.

Les quelques monographies consacrées à René Clair n'ajoutent malheureusement rien à la contribution historiographique des ouvrages sur Francis Picabia ou Erik Satie et encore moins à celle de l'histoire du cinéma. Le récit biographique de Georges Charensol, critique d'*Entr'acte* lors de sa première, et de Roger Régent ont une conception autonome du médium cinématographique : « Dans *Entr'acte*, l'image "détournée de son devoir de signifier" naît à une existence concrète »⁸⁹. Pour sa part, l'ouvrage d'Olivier Barrot ne fait qu'une description schématique du contexte entourant le film et se détourne de la tâche d'en offrir une description exhaustive en déclarant qu'« on a tout écrit sur ce court métrage »⁹⁰. Enfin, bien que la contribution de l'auteur Pierre Billard soit un peu plus complète, il revient sur la question de la *Gesamtkunstwerk* et souligne la capacité provocatrice du film qu'il classe dans le mouvement Dada⁹¹.

Somme toute, l'analyse de l'historiographie de l'œuvre, par l'éclectisme des ouvrages, montre les difficultés à la définir et à l'interpréter. Nous l'avons vu, la plupart des auteurs ont cloisonné les arts de *Relâche* pour les analyser séparément ou hors de leur

⁸⁸ Alan Murray Gillmor, « Erik Satie and the Concept of the Avant-garde », thèse de doctorat, Toronto, University of Toronto, 1972, 472 p. Voir également Wilfrid Howard Mellers, *Studies in Contemporary Music*, New York, AMS Press, 1976, p. 16-42; Martin Millers Marks, *Music and the Silent Film: Context and Cases Studies, 1895-1924*, New York, Oxford University Press, 1997, p. 167-185 et Robert Orledge, *Satie the composer*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 177-184. La partition de *Relâche* a également été analysée dans plusieurs autres ouvrages portant sur la musicologie. Voir Daniel Albright, *Untwisting the Serpent: Modernism in Music, Literature and Other Arts*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, 395 p.; David Ahlstrom, « Furnishing Music: An Analysis of Mass Media Music in Terms of Music Systems », *Arts in Society* 12, n° 2, (1975), p. 249-256.

⁸⁹ Georges Charensol et Roger Régent, *50 ans de cinéma avec René Clair*, Paris, Édition de la Table ronde, 1979, p. 48. Voir également le catalogue d'exposition Marc Edelmann, Noëlle Giret et Philippe D'Hugues (dir.), *René Clair*, (Paris, Palais de Chaillot, 19 janvier – 15 mars, 1983), Paris, Cinémathèque française, 1983, 88 p.

⁹⁰ Olivier Barrot, *René Clair : ou, Le temps mesuré*, Paris, Hatier, 1985, p. 18.

⁹¹ Pierre Billard, *Le mystère René Clair*, Paris, Plon, 1998, 479 p.

contexte (social, politique ou artistique). D'une part, l'histoire du cinéma considère le film comme un médium technique autonome sans mentionner la situation de production ou de réception. D'autre part, les interprétations de *Relâche* qui l'intègrent à une chronologie monographique ou disciplinaire ne privilégient qu'une des différentes dimensions artistiques de l'œuvre : elles négligent les autres ou les uniformisent pour étudier la prestation comme une *Gesamtkunstwerk* dans la tradition wagnérienne. Il importe de comprendre le spectacle dans son ensemble, mais non pas comme une totalité unie, pour rester sensible à la dialectique intermédiaire qui est ici instaurée entre les différents arts.

Ce clivage de la fortune critique a permis de constater que les domaines d'études spécialisées ne s'intéressent pas au potentiel des œuvres interdisciplinaires. En d'autres termes, l'hybridité de *Relâche* pourrait expliquer le peu d'intérêt relatif que l'historiographie a porté à son égard, car bien que le spectacle – le ballet et le film – soit généralement mentionné, il est souvent présenté dans les ouvrages comme une production parmi d'autres et, contrairement au film, l'œuvre scénique est rarement considérée à sa juste valeur, dans sa dimension intermédiaire⁹².

2.2.3. L'analyse de George Baker. *Entr'acte* et *Relâche*

Dans l'historiographie, George Baker, disciple de Rosalind Krauss, se distingue par son récent ouvrage sur Picabia *The Artwork Caught by the Tail : Francis Picabia and Dada in Paris* où il consacre un chapitre entier au cinéma Dada et, corollairement, à *Relâche* et *Entr'acte*⁹³. Il étudie les relations formelles qui sont établies dans le spectacle – entre

⁹² Lorsque le spectacle est analysé, les auteurs mentionnent le film, alors que l'inverse n'est pas le cas.

⁹³ Ce chapitre présente l'une des cinq études de cas que Baker réserve aux œuvres de Francis Picabia.

musique et danse, scène et cinéma, danse et cinéma, scène et salle, etc. – ainsi que les interactions symboliques et formelles au sein même du médium cinématographique – les relations entre les images disparates du film, entre la musique et les images – tout en soulignant les possibilités provocatrices, parodiques même, qu’ouvre une telle démarche artistique axée sur l’appropriation. Selon Baker, Francis Picabia a atteint ici l’apogée du travail « entre » les médiums spécifiques – les médias artistiques traditionnels, soit la peinture et la sculpture – définis par le modernisme. Cette interprétation remet ainsi en question la notion de frontière et amorce un virage dans l’interprétation d’*Entr’acte* et de *Relâche*.

Par cet examen des relations entre les différents médiums du spectacle⁹⁴, Baker approuve l’éclatement des catégories traditionnelles et critique par le fait même la thèse moderniste et ses défenseurs, notamment Clement Greenberg et Michael Fried. Son analyse révèle donc la désynchronisation manifeste des médiums du spectacle dans une entreprise de destruction dadaïste : « reversal, repetition, and violence; mediums that frustrate one another at their meeting point, rather than fuse in some seamless ensemble »⁹⁵. En repensant ainsi les rapports dans leur hétérogénéité, Baker réfute la possibilité de définir le spectacle comme une œuvre d’art totale⁹⁶. Il évoque par exemple le clivage entre les sons

⁹⁴ Selon lui, les modèles traditionnels ne tiennent pas compte de l’œuvre dadaïste dans sa structure hybride. Baker avait déjà amorcé cette lutte dans son article intitulé *Entr’acte* publié en 2003 où il dénonçait le discours anti-artistique associé à Dada et prôné par les modèles théoriques du modernisme. Voir George Baker, « *Entr’acte* », *October*, n° 105, (été 2003), p. 160.

⁹⁵ Georges Thomas Baker, *The Artwork Caught by the Tail. Francis Picabia and Dada in Paris*, Cambridge (Mass.), The M.I.T. Press, 207, p. 331. Voir également p. 319.

⁹⁶ Nous l’avons vu, au même titre que les auteurs du catalogue de l’exposition *Francis Picabia, singulier idéal*, Carole Boulbès concevait *Relâche* comme une *Gesamtkunstwerk* qui produit une synthèse harmonieuse des arts. (Carole Boulbès, *op. cit.*, p. 71-84; Philippe Hansebout, Jérôme Douard et Aimée Fontaine, *op. cit.*, p. 275.)

joués par l'orchestre et les images associées entre elles par le montage cinématographique où les rythmes de la musique, loin d'harmoniser les différents matériaux, s'entrechoquent avec ceux du montage⁹⁷.

Dans le cadre de sa critique qui porte une attention particulière à *Entr'acte*, Baker reconsidère les nouvelles « possibilités symboliques » créées par le cinéma : « Cinema, in other words, might inherently force the issue of an alternative symbolic economy »⁹⁸. Il postule qu'un nouveau « système de valeurs symboliques » et un « ordre de représentation » différent sont à l'œuvre dans *Entr'acte* et qu'ils sont régis par une destruction de la logique symbolique narrative traditionnelle, au profit d'un rythme aléatoire dans l'enchaînement des images, qui crée une nouvelle cohérence⁹⁹. En d'autres termes, le montage entre les images engendre des significations inconscientes qui constitueraient pour Baker les prémices d'un modèle dadaïste pour le cinéma :

[...] in this upending, the cuts between scenes in *Entr'acte* may at first not appear "logical" or motivated by the conventions of storytelling, but they weave a vast tapestry of interconnections nonetheless, a series of exchanges and comparisons whose overall effect is one of general symbolic contagion¹⁰⁰.

Ainsi, le montage devient selon l'auteur l'un des outils d'association pour repousser les modèles dominants du modernisme¹⁰¹.

⁹⁷ L'image du bateau de papier en surimpression est en mouvement alors que l'accord de quatre sons qui accompagne musicalement l'image est plutôt statique.

⁹⁸ George Baker, *op. cit.*, p. 292.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 318.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 318. Selon l'auteur, les théories modernistes s'appuient sur le montage pour démontrer le refus des « stratégies du cinéma ».

¹⁰¹ Le montage permet, entre autres, au spectateur d'associer mentalement les images aux différents éléments du spectacle. Par exemple, selon Baker, les lumières de la ville de Paris filmées rappellent les lumières même du décor du spectacle scénique.

Le modèle dadaïste de Baker est un modèle de transgression où l'excès de sens et de symbolisme, qui s'applique davantage, selon lui, à la définition des créations hybrides, est mis en valeur. Au lieu de penser que les œuvres sortant des catégories esthétiques traditionnelles doivent être portées par un but et mener à une finalité, Baker envisage la transgression plutôt comme un début, un nouvel archétype, qui reste ouvert : « Transgression has no goal, no end in sight »¹⁰². Ce revirement de position – l'excès plutôt que le néant – annonce une nouvelle stratégie d'« affirmation »¹⁰³. Cependant, bien qu'il propose une analyse singulière du spectacle, le modèle de transgression de Baker reste peut-être tributaire de la vision téléologique et dialectique de ses rivaux. En utilisant le terme « excès » qui suppose que l'on dépasse les frontières et transgresse les lois, l'auteur ne nie pas que les avant-gardes « attaquent » et, de ce fait, il reste attaché à la lecture du dadaïsme comme pratique oppositionnelle. Selon le modèle de l'auteur, les différents procédés – la parodie, la provocation, l'excès – convergeraient tous vers la même idée, soit la volonté d'« aller au-delà », de « faire nouveau ». Nous croyons au contraire que *Relâche* sort de la logique de la transgression, précisément au moment où elle est devenue la norme de l'avant-garde. *Relâche* pourrait même témoigner de l'épuisement de cette logique, notamment en introduisant le cinéma, un art populaire, sur scène.

Enfin, nous soutenons tout de même la thèse de Baker dans la mesure où, contre les lectures traditionnelles, il appelle à considérer le ballet dans son ensemble, mais sans lui

¹⁰² George Baker, « Entr'acte », *October*, n° 105, (été 2003), p. 164. Hal Foster donne également sa définition de la transgression qui se rapproche de celle de Baker : « [...] repenser la transgression non pas comme la rupture qu'une avant-garde héroïque produirait en dehors de l'ordre symbolique, mais comme la fracture qu'une avant-garde stratégique produirait au sein de l'ordre symbolique [...] De ce point de vue, le but de l'avant-garde n'est plus de rompre de façon absolue avec cet ordre (ce vieux rêve s'est évanoui), mais d'en exposer la crise, de pointer tant les faiblesses que les possibilités nouvelles qu'une telle crise peut révéler. » Voir Hal Foster, *op. cit.*, p. 197.

¹⁰³ Baker critique par ce fait le programme de négation décrit, selon lui, par les auteurs du cinéma dada.

imposer l'hypothèse d'une totalité. Il dénonce l'intolérance des modèles modernistes face aux œuvres qui « transgressent les règles » et aux médiums qui ne sont pas étanches. Toutefois, il reste généralement confiné dans une analyse du spectacle qui, certes, dévoile les liens symboliques et formels entre les arts, mais se borne néanmoins à faire une étude interne qui néglige le contexte original de production et de réception de l'œuvre¹⁰⁴. Baker ne s'en tient qu'aux rapports entre les formes artistiques dans l'œuvre ou, encore, qu'à la logique cinématographique de montage qui sous-tend tout le spectacle. La thèse néglige donc, une fois de plus, la tension institutionnelle et sociale qui s'établit ici entre le cinéma et la scène.

Somme toute, une analyse des différentes théories de l'avant-garde et de la fortune critique du spectacle a permis de constater les lacunes de la théorie et de l'historiographie qui n'ont pas pris en compte la totalité des paramètres, ni les différents niveaux de sens de l'œuvre. Plus précisément, elles ont négligé le rôle décisif du cinéma dans l'avant-garde historique et son usage dans un spectacle, une salle et une institution théâtrale spécifiques. D'une part, la technologie a été perçue comme un élément accessoire qui ne joue pas un rôle central dans le projet des avant-gardes et, d'autre part, les études historiques spécialisées sont restées aveugles à la dimension *in situ* des œuvres d'avant-garde des années 1910 et 1920. En outre, les clivages disciplinaires dans la fortune critique du spectacle ne permettent pas de rendre compte de la totalité du potentiel de celui-ci : le film étant perçu comme un exemple capital du cinéma sur scène chez les avant-gardes

¹⁰⁴ Il ne fait qu'effleurer l'aspect sociopolitique d'*Entr'acte* lorsqu'il fait allusion au cortège de la première partie du film qui, selon lui, serait représentatif des différentes classes sociales. Voir Georges Thomas Baker, *op. cit.*, p. 313.

historiques. *Entr'acte* n'est jamais considéré à la fois dans son entièreté – soit resitué dans le ballet – et dans le lieu dans lequel il se trouvait lors de la première – le Théâtre des Champs-Élysées. De ce fait, l'occultation de la dimension intermédiaire et *in situ* dans les théories de l'avant-garde, mais également dans la fortune critique de *Relâche* paraît maintenant évidente.

CHAPITRE 2. Intermédialité

« Il n'y a pas de décors, il n'y a pas de costumes, il n'y a pas de nu, il n'y a qu'espace, l'espace que notre imagination aime à parcourir »¹.

1. Le spectacle *Relâche* de 1924. *Entr'acte* resitué dans son contexte original de présentation

Avant de procéder à l'analyse de *Relâche* créé par les Ballets suédois, nous décrirons ici le spectacle dans sa forme initiale de 1924, d'une manière aussi précise et exhaustive que possible, pour donner une idée de l'œuvre dans son contexte original de production et de réception. Nous serons ensuite à même de constater l'importance que constitue la présentation d'un film sur scène dans le programme des avant-gardes. Comme *Relâche* a été une œuvre éphémère, sa reconstitution dépend des documents, peu nombreux, qui ont été conservés à ce jour : outre le film préservé dans son intégralité, seuls les clichés photographiques ainsi que les articles des critiques de l'époque permettent de décrire, d'une manière assez juste, le ballet et son contexte de production et de réception².

1.1. Genèse

Vénérée par l'avant-garde, la troupe des Ballets suédois – les danseurs de l'Opéra Royal de Suède – dirigée par Rolf de Maré et installée à Paris de 1920 à 1925, défie les conventions par son intérêt pour les avant-gardes du début du siècle, soit les postimpressionnistes, les symbolistes, les expressionnistes, les cubistes et les dadaïstes, et

¹ Francis Picabia, « *Relâche* », *La Danse*, novembre 1924, s. p.

² Plusieurs auteurs ont interprété l'œuvre selon ces sources, mais les écrits se contredisent parfois. Nous tenterons ainsi de souligner les différentes interprétations lorsqu'elles se présentent.

par ses approches multidisciplinaires³. Les Ballets suédois s'apparentent aux Ballets russes qui, onze ans plus tôt, ont bouleversé eux aussi les lieux communs avec des œuvres comme le *Sacre du printemps* (1913) ou *Parade* (1917)⁴. Ainsi, au même titre que Diaghilev, Fokine et Nijinsky dans les Ballets russes, Rolf de Maré, fondateur des Ballets suédois, et Jean Börlin, premier danseur, sont des figures marquantes pour les arts de la scène à cette époque. Comme la troupe russe, celle des Ballets suédois s'est démarquée par la liberté qu'elle accordait aux artistes visuels responsables de la production. Mais elle a devancé sa contemporaine en ce qui concerne la danse expérimentale et les recherches interdisciplinaires, notamment par la production de *Relâche*⁵.

Relâche succède à *La Création du monde* créé par les Ballets suédois à l'automne 1923 où la mise en scène et le scénario sont conçus par Blaise Cendrars, les décors, par Fernand Léger et la musique, par Darius Milhaud⁶. Après le succès de *La Création du monde*, Rolf de Maré confie la mise en scène d'un autre spectacle, initialement intitulé *Après-dîner*, à Blaise Cendrars qui choisit Erik Satie pour composer la musique⁷. Les deux artistes ont déjà débuté la création lorsqu'en janvier 1924, Cendrars reçoit une invitation et

³ À ce sujet, consulter Nancy van Norman Baer (dir.), *Paris Modern: The Swedish Ballet, 1920-1925*, San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, 1995, 168 p. Voir également fig. 2.

⁴ Pour la troupe des Ballets russes, « [l]a rivalité avec les Ballets suédois amena aussi Diaghilev à s'orienter de plus en plus vers l'avant-garde dans les années vingt – entre les deux compagnies, c'était à laquelle des deux serait la première à présenter l'inédit ». (*Les Ballets Suédois 1920-1925*, (Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris, 29 mars – 6 juin, 1994), Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris, 1994, p. 71.)

⁵ En effet, « [u]ne fois dégagés de l'influence russe qui avait prévalu les premiers temps, les Ballets suédois devinrent un vivier d'idées neuves, un laboratoire scénique, et ce sont les traces de toutes ces expériences qui survivent dans l'histoire de la danse, des arts, du théâtre et de la musique de notre siècle ». (*Ibid.*, p. 71.)

⁶ Outre *Relâche*, *Le Roseau*, *Le Porche*, *Le Tournoi Singulier* et *La Jarre* sont des ballets produits durant l'année 1924 dont la première a eu lieu en novembre.

⁷ *Relâche* a été la dernière œuvre de Satie avant son décès le 1^{er} juin 1925. Suite à l'analyse de la partition, les musicologues ont pu comprendre le rôle important joué par le musicien dans la finalisation du scénario de *Relâche* : la musique des deux actes du ballet est équilibrée de façon à ce que l'un soit le reflet de l'autre. À ce sujet, consulter Robert Orledge, *Satie the Composer*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 177-184.

accepte d'aller au Brésil pour découvrir les entreprises littéraires et commerciales de ce pays. L'arrivée au Brésil étant prévue pour le 5 février, Cendrars confie à Satie la responsabilité de désigner le peintre qui sera en charge des décors d'*Après-dîner*. Parmi les noms cités par Cendrars figurent ceux de Gus Bofa, peintre et dessinateur français, Tarsila do Amiral, peintre brésilienne, et Francis Picabia, artiste proche du mouvement Dada. Le choix du musicien s'arrête sur Picabia⁸ qu'il a connu par l'entremise de Pierre de Massot, jeune écrivain⁹. Depuis ces prémices, de l'idée de Cendrars jusqu'au scénario final de Picabia, le spectacle évolue constamment. En effet, Picabia modifie profondément le projet initial jusqu'à usurper le scénario de Cendrars; l'écrivain est ainsi écarté de la production et ne rentre à Paris qu'en septembre 1924¹⁰.

En avril 1924, Rolf de Maré, revenant d'une tournée avec les Ballets suédois aux États-Unis, signe un nouveau contrat incluant Picabia en tant que concepteur du ballet. Lorsque Picabia rencontre enfin Rolf de Maré par l'entremise d'Erik Satie, le scénario est déjà écrit, lequel acquiert à cette date sa structure de base et son titre, *Relâche*,

⁸ Philippe Hansebout, Jérôme Douard et Aimée Fontaine suggèrent une version différente : Rolf de Maré aurait lui-même confié le ballet à Picabia après l'avoir proposé à Cendrars. Voir Philippe Hansebout, Jérôme Douard et Aimée Fontaine, *op. cit.*, p. 272. Nous retenons cependant la première version où Satie aurait choisi le peintre. En effet, une lettre de Pierre de Massot adressée à Picabia et datée du 3 février 1924 souligne l'enthousiasme de Satie pour la réponse positive de Picabia concernant la création des décors de *Relâche*. De Massot fait également comprendre par cet écrit qu'il a transmis une copie du scénario de Cendrars à Picabia et ne manque pas de spécifier que ce dernier n'est pas définitif. L'auteur suggère enfin à Picabia de saisir cette opportunité pour dynamiter Paris. (Pierre de Massot, *Lettre à Picabia*, 3 février 1924, s. p., dans *Dossier Picabia 10-321*, Paris, Archives de la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet.)

⁹ Selon William Camfield, Satie aurait lui-même demandé à Cendrars d'ajouter Picabia à sa liste des candidats potentiels pour la création des décors et des costumes. (William Camfield, *op. cit.*, p. 127.)

¹⁰ Pour le scénario d'*Après-dîner*, qui s'inspirait de danses à la française, à la turque, à l'espagnole et de la valse, Cendrars pensait relater l'histoire de compères procédant à la tournée des boîtes de nuit. Bien que Picabia transforme radicalement le scénario initial de Cendrars, il conserve tout de même l'idée de danseurs incarnant des gens tirés de la vie quotidienne, ainsi que la *Danse de la porte tournante* à laquelle il ajoute une ambiance de *music-hall*. À ce sujet, consulter Ornella Volta, *Satie et la danse*, Paris, Plume, 1992, p. 85 et Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, Hazan, 1969, p. 256.

officiellement adopté par ses créateurs¹¹. Cette dénomination est choisie ainsi, car elle permet de faire la publicité du ballet. En effet, à l'époque, les théâtres inscrivent « relâche » sur leur porte lorsqu'aucune représentation n'a lieu ce soir-là. Paradoxalement, *Relâche* ne paraît qu'annoncer une « relâche ».

Avant le retour de Cendrars, Picabia demande à René Clair de réaliser le film *Entr'acte* qui allait être conçu pour s'insérer dans le ballet. Les circonstances entourant la rencontre des deux collaborateurs ne sont pas documentées. Nous savons cependant que René Clair est le réalisateur du film¹² et Francis Picabia, le scénariste¹³. Les prises de vues sont effectuées du 28 mai au 18 juin 1924 et le montage est finalement complété en novembre 1924 avec un budget total de 35 000 francs¹⁴.

Enfin, l'année de création de *Relâche* (1924) a constitué un moment décisif dans la carrière artistique de ses créateurs, Francis Picabia et Erik Satie. Tout d'abord, à cette époque, Picabia rompt avec André Breton et les surréalistes¹⁵ tandis que le groupe des Six,

¹¹ En effet, Picabia écrit : « Cette rencontre avait un but : Satie voulait soumettre à de Maré un projet de ballet que je venais d'écrire : *Relâche*. » (Francis Picabia, « Rolf de Maré », *La Danse*, novembre-décembre 1924, s. p.) Voir également Annexe I et II.

¹² *Entr'acte* fut le second film du jeune réalisateur après *Paris qui dort* réalisé en 1923.

¹³ Dans son ouvrage, Pierre Arnould souligne la parfaite collaboration entre Picabia et Clair. Picabia écrit : « J'ai donné à René Clair un tout petit scénario et il en a fait un chef-d'œuvre ». René Clair n'a pourtant pas manqué de renvoyer ce compliment à Picabia : « Ma tâche s'est bornée à réaliser techniquement les desseins de Francis Picabia [...] Il appartient à Francis Picabia, qui a tant fait pour la libération du mot, de libérer l'image ». (Pierre Arnould, *Francis Picabia. La peinture sans aura*, Paris, Gallimard, 2002, p. 204.)

¹⁴ Soulignons également qu'Erik Satie est le compositeur de la musique d'*Entr'acte* qui est la première musique de film créée à partir des images mêmes du film et non l'inverse – où les images collent à la trame sonore

¹⁵ Le ballet *Relâche* est contemporain de la publication du *Manifeste du surréalisme* d'André Breton. Voir William Camfield, « Dada Experiment: Francis Picabia and the Creation of *Relâche* » dans Nancy Van Norman Baer (dir.), *Paris Modern: The Swedish Ballet, 1920-1925*, San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, 1995, p. 129; Jacky Evrard et Jacques Kermabon, *Une encyclopédie du court métrage français*, Crisnée, Yellow Now, 2004, p. 149.

comme les adeptes du néo-classicisme, cesse d'appuyer Satie¹⁶. Or, c'est durant cette période confuse, où ils ne sont affiliés à aucune tendance artistique précise, que les deux artistes sont amenés à collaborer pour la création du ballet *Relâche*. Protagonistes de l'avant-garde et particulièrement de Dada, ils tenteront par ce spectacle de refléter cette volonté de se détacher de toutes les conventions existantes en instituant, contre la tradition et contre le surréalisme émergent, un nouveau mouvement : l'instantanéisme¹⁷.

1.2. Description

Déjà, la première représentation était prévue le 27 novembre 1924, mais le spectacle fut annulé en raison de l'état de santé du premier danseur, Jean Börlin. Bien que ce désistement ait été imprévu, les spectateurs ont d'abord cru à une plaisanterie dadaïste en raison de la rupture récente de Picabia avec Dada. Quoi qu'il en soit, la véritable première eut finalement lieu le 4 décembre 1924 (fig. 3 et fig. 4)¹⁸. Cet événement public se destinait à l'élite bourgeoise et artistique de Paris – entre autres, aux dadaïstes et aux surréalistes¹⁹. En effet, dans le public de la première se trouvaient notamment Marcel Duchamp, Constantin Brancusi, Man Ray et Kiki de Montparnasse, Jacques Doucet, Sarah Rafaele, Marthe Chenal, Fernand Léger et plusieurs ex-dadaïstes et surréalistes.

¹⁶ Influencé par Jean Cocteau et Erik Satie, les Six est le nom donné à un groupe de compositeurs français du début du XX^e siècle formé de George Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre.

¹⁷ Le terme est paru dans un article de la revue *391* où Picabia en faisait la promotion. Consulter Francis Picabia, *Écrits critiques*, édition établie par Carole Boulbès, Paris, Mémoire du Livre, 2005, p. 203. Voir également fig. 1.

¹⁸ Selon Pierre Arnauld, la première aurait plutôt eu lieu le 29 novembre 1924. Voir Pierre Arnauld, *op. cit.*, p. 203.

¹⁹ William Camfield, « Dada Experiment: Francis Picabia and the Creation of *Relâche* » dans Nancy Van Norman Baer (dir.), *Paris Modern: The Swedish Ballet, 1920-1925*, San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, 1995, p. 127.

Omniprésent dans la littérature, l'opérette, le théâtre et la danse, le mariage est le thème central de *Relâche*. D'après plusieurs auteurs, Boulbès, Arnauld et Camfield notamment, le spectacle serait une variation sur *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, une œuvre réalisée entre 1915 et 1923 par Marcel Duchamp. Bien que ce thème ait déjà été abordé dans *Les Mariés de la Tour Eiffel* de Jean Cocteau, Picabia le traite différemment. Contrairement à ce dernier, Picabia croit que « les Ballets suédois ne cherchent pas à être ancien [*sic*], être moderne [*sic*], ils sont en dehors des absurdités que l'on nous montre sous prétexte d'art théâtral »²⁰. En effet, le point de vue du créateur de *Relâche* est teinté de nihilisme, ce qui témoigne de l'influence dadaïste. Selon lui, le spectacle est « une trêve à toutes les absurdités prétentieuses du théâtre actuel. [...] *Relâche*, ajoutait-il, c'est le mépris d'hier, hier a assez cherché à empêcher aujourd'hui de briller! »²¹. Alors que plusieurs auteurs s'entendent pour considérer *Relâche* comme un « anti-ballet », Picabia définit plutôt sa création comme un « ballet [qui] n'est pas un ballet ni un anti-ballet »²². À la lumière de ces quelques déclarations de l'artiste, nous pouvons aisément percevoir l'esprit nihiliste du programme, qui espère ainsi dépasser les limites mêmes de l'avant-garde parisienne en rompant avec les innovations et l'entreprise de démantèlement qu'elle propose déjà (fig. 5).

Le premier scénario de *Relâche* esquissé par Picabia laisse supposer que certaines modifications aient été apportées depuis l'ébauche jusqu'à la version définitive. Étant donné que le texte édité (Annexe I) est celui écrit au printemps 1924, soit plusieurs mois

²⁰ Carole Boulbès, *Picabia, le saint masqué*, Paris, Jean-Michel Place, 1998, p. 73.

²¹ Francis Picabia, « À propos de *Relâche*, Ballet instantanéiste », Interview de Francis Picabia par Rolf de Maré, *Comoedia*, 27 novembre 1924, p. 4.

²² Philippe Hansebout, Jérôme Douard et Aimée Fontaine (dir.), *Francis Picabia, singulier idéal*, Paris, Musées, 2002, p. 272.

avant la représentation, nous nous proposons ici de rester fidèle à la version vue et vécue par le Paris de l'époque lors de la première, dont l'allure est précisée par les critiques et les photographies disponibles.

Au début du spectacle, le public est confronté non pas à une danse exécutée sur la scène théâtrale, mais bien à une projection cinématographique. En effet, un rideau de scène noir, ponctué de slogans « publicitaires » tels que « Vive Relâche » ou encore « Vous préférez les ballets de l'Opéra, pauvres malheureux » (fig. 6), s'ouvre sur un écran où est présenté un court prologue cinématographique dans lequel Francis Picabia et Erik Satie, sur le toit même du Théâtre des Champs-Élysées, tirent un coup de canon en direction du public comme pour signaler le coup d'envoi de la représentation²³. La caméra, ayant pris la place du public assis dans la salle, filme en position frontale l'action qui se déroule devant elle. Le premier acte débute seulement lorsque l'écran est hissé une fois ce prologue cinématographique terminé : la scène apparaît enfin. Mais elle demeure vide durant les deux premières minutes, car Édith Von Bonsdorff, première danseuse des Ballets suédois qui joue le rôle de la Femme, se trouve parmi les spectateurs. Après s'être tranquillement levée de son siège pour se rendre sur la scène, elle s'arrête au milieu du plateau, s'assoit dans un fauteuil et fume une cigarette tout en observant le décor et en écoutant la musique²⁴. Quand l'orchestre s'interrompt, elle interprète sa *Danse sans musique*²⁵. Après

²³ Le rideau de *Relâche* participe à la propagande de Dada qui suggère fortement aux spectateurs d'adhérer à leurs idéaux anarchistes. Il importe en outre de souligner que les slogans du rideau de scène découlent de l'idée initiale de Cendrars pour *Après-dîner*. Selon lui, le ballet devait débiter par des enseignes lumineuses qui composaient des expressions telles que « Vive Satie », « Vive Picabia » ou « Vive Cendrars ». Picabia a ainsi modifié cette idée.

²⁴ Par cette action, Picabia a voulu se moquer de Cocteau. Pendant la première représentation des *Mariés de la tour Eiffel*, les dadaïstes criaient « Vive Dada » alors qu'ils se levaient et changeaient de siège.

quoi, entre Jean Börlin, danseur étoile qui interprète le rôle de l'Homme, en habit de soirée et chapeau haut de forme²⁶. L'Homme et la Femme exécutent alors leur *Danse de la porte tournante* (fig. 7)²⁷ tandis que les Hommes entrent en scène, vêtus eux aussi d'un habit noir et d'un chapeau claque (fig. 8). Vient ensuite la *Danse de la Femme* où les Hommes se placent autour de la protagoniste féminine pendant qu'elle se déshabille. Cette danseuse qui porte un manteau, une robe courte garnie de fausses pierres précieuses ainsi qu'« une coiffure à plumes »²⁸, termine son *strip-tease* en maillot sobre de soie rose²⁹ pour ensuite quitter la scène « enlevée dans les cintres »³⁰.

Tout au long du premier acte, un pompier décoré de la Légion d'honneur verse tranquillement de l'eau dans plusieurs seaux³¹. Bon nombre d'ouvrages qui portent sur ballet « omettent » cependant d'aborder le rôle du pompier et aucune photographie ne nous permet de confirmer sa présence. Nous croyons que la source de cette confusion provient d'un seul article rédigé par un critique ayant assisté au spectacle³². Aussi, il est sans doute possible que le scénario ait été légèrement modifié au fil des douze représentations, ce qui

²⁵ Nous avons pu reconstituer l'ordre des danses grâce à la partition orchestrale. Cependant, outre le titre de chacune d'entre elles, il existe très peu d'informations sur les mouvements et les chorégraphies. Voir Annexe II.

²⁶ Selon William Camfield, Jean Börlin aurait effectué son entrée en fauteuil roulant et d'après les photographies, cette hypothèse est parfaitement plausible. Voir William Camfield, *op. cit.*, p. 132.

²⁷ La *Danse de la porte tournante* est le titre du morceau composé par Satie pour cette danse. Bien que les décors de *Relâche* ne fassent voir aucune porte, le scénario initial intitulé *Après-dîner* en contenait une à l'arrière-plan. Dans un premier projet, Picabia avait également conservé l'idée d'une porte tournante qui devait être utilisée en début de spectacle, lorsque la Femme dansait en solo. À ce sujet, consulter Carole Boulbès, *op. cit.*, p. 78.

²⁸ Ornella Volta, *op. cit.*, p. 87.

²⁹ Les photographies montrent que la Femme aurait d'abord retiré son manteau et enlevé une première robe sous laquelle s'en dissimulait une seconde « plus courte et décolletée ». Voir également Carole Boulbès, *op. cit.*, p. 75.

³⁰ L'expression est celle de Picabia. (Francis Picabia, *Écrits critiques*, édition établie par Carole Boulbès, Paris, Mémoire du Livre, 2005, p. 530.)

³¹ À ce sujet, consulter William Camfield, *op. cit.*, p. 128-139.

³² Buisson, « *Relâche – Entr'acte* de Picabia et Erik Satie », *L'Événement*, 4 décembre 1924, p. 2.

expliquerait ces contradictions entre les témoins. Cette affirmation se vérifie par l'intervention de Man Ray dans seulement quelques-unes des représentations de *Relâche* où il fumait sur la scène et prenait les dimensions de celle-ci avec un ruban à mesurer ou une règle³³.

Le premier acte se termine enfin lorsque les lumières s'éteignent, plongeant ainsi les spectateurs dans le noir. C'est alors que débute la projection de l'*Entr'acte cinématographique*, qui dure environ quinze minutes, sur un écran descendu des cintres³⁴. Le scénario de Picabia est le seul échange qui eut lieu entre l'artiste et René Clair pour la réalisation du film, mais la version définitive du réalisateur est tout de même semblable, à quelques détails près, à l'idée initiale de Picabia (Annexe III).

La première partie du film offre aux spectateurs une série d'images disjointes, mettant en valeur les techniques du montage, tandis que la seconde est une parodie de course-poursuite. Le début montre un panorama des toits de Paris à partir de celui du Théâtre des Champs-Élysées. Puis, apparaissent en surimpression des allumettes suédoises sur la tête de Picabia. Le spectateur aperçoit ensuite les dadaïstes Marcel Duchamp et Man Ray sur ce même toit du Théâtre des Champs-Élysées, bien concentré sur une partie d'échecs. La Place de la Concorde point en surimpression sur l'échiquier jusqu'à ce que Picabia lui-même asperge les joueurs avec un tuyau d'arrosage³⁵. Le film présente ensuite

³³ Sally Jane Norman, « "Relâche" : un spectacle-phare », dans Claudine Amiard-Chevrel (dir.), *Théâtre et cinéma années vingt. Une quête de la modernité*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, tome II, p. 13.

³⁴ Comme nous l'avons vu, la version initiale d'*Entr'acte* de 1924 exposait le prélude, d'une durée d'environ trois minutes, au début de la performance et séparée du corps du film présenté au milieu de l'œuvre. Plus tard, ces deux parties fusionnent, comme pour permettre au film d'achever sa nouvelle métamorphose en tant qu'œuvre autonome. Ce que les théoriciens appellent aujourd'hui *Entr'acte* est donc la réunion de ces deux parties cinématographiques.

³⁵ Parmi les acteurs figuraient bien évidemment Jean Börlin et la danseuse Friis ainsi que Francis Picabia, Marcel Duchamp et Man Ray. La figuration était assurée par Pierre Scize, Marcel Achard, Louis

par intermittence, en contre-plongée et à travers une plaque de verre transparent, une danseuse – une femme à barbe portant des lunettes – qui exécute des entrechats³⁶. Se révèle alors un jeu d'adresse fait de ballons en caoutchouc qui se gonflent, se dégonflent et éclatent et sur lesquels sont dessinés des visages peints par Picabia, alors qu'arrive en surimpression un bateau en papier qui semble voguer sur les toits de Paris. Puis Jean Börlin, vêtu d'un costume de chasse et d'un chapeau tyrolien et armé d'une carabine, vise un œuf frétilant sur un jet d'eau, d'où sort un pigeon qui vient se poser sur son chapeau. Picabia, personnifiant un second chasseur, surgit alors sur un toit et tue Börlin, en tentant de viser l'oiseau.

La seconde et dernière séquence présente le parcours d'un cortège funéraire qui suit un corbillard tiré par un chameau (fig. 9). Au début du périple, les membres du groupe grignotent des couronnes de pain accrochées à l'arrière du corbillard. Mais ce dernier se détache de l'attelage du chameau et prend de la vitesse. S'amorce alors une course-poursuite où la troupe tente en vain de rattraper le fourgon mortuaire³⁷. Ce dernier roule dans les rues de Paris, dont celle de Villacoublay, jusque dans les attractions – le *scenic-railway* – du *Luna Park* qui est le « lieu mythique de la vie ludique de l'époque »³⁸. Il se renverse soudainement et perd le cercueil, qui s'ouvre. Le mort ressuscité, Jean Börlin, en sort et fait disparaître un à un les membres essoufflés du cortège à l'aide de sa baguette

Touchargues, Rolf de Maré, Roger Lebon, Jean Mamy et Georges Charensol. Voir Jacky Evrard et Jacques Kermabon, *Une encyclopédie du court métrage français*, Crisnée, Yellow Now, 2004, p. 150.

³⁶ Le déguisement avait été choisi dans le but de représenter ironiquement Erik Satie.

³⁷ Ornella Volta, *op. cit.*, p. 88.

³⁸ Jacky Evrard et Jacques Kermabon, *Une encyclopédie du court métrage français*, Crisnée, Yellow Now, 2004, p. 149. Le *Luna Park* était situé à Paris dans le 16^e arrondissement, près de la Porte Maillot.

magique avant de se faire disparaître lui-même (fig. 10)³⁹. Le film se termine : Jean Börlin perce l'écran (fig. 13)⁴⁰.

Le film terminé, commence alors le deuxième et dernier acte, qui est la contrepartie du premier : les Hommes exécutent à leur tour un *strip-tease*. D'abord assis parmi les spectateurs dans les premiers rangs, ils quittent la salle pour se rendre un à un sur la scène afin d'exécuter la *Rentrée des Hommes*. Ensuite, pour la seconde « danse », la *Rentrée de la Femme*, la danseuse, coiffée d'une couronne de mariée composée de fleurs d'oranger, se rhabille alors que les Hommes se dévêtissent pour se retrouver en maillot moult blanc à pois noirs et chapeau haut de forme (fig. 11). La Femme pose chaque costume masculin – habits noirs, cravates blanches, gants blancs, chaussures – dans une brouette et le seul homme toujours habillé danse avec elle⁴¹. Ensuite, tous les Hommes se rhabillent et l'un deux, probablement Börlin, pousse la brouette où la Femme est installée⁴² pour exécuter avec elle la *Danse de la brouette*, puis, en solo, la *Danse de la couronne*. La Femme lance sa couronne à un des Hommes, qui la pose alors sur la tête d'une spectatrice assise dans les premiers rangs⁴³. Lors du soir de la première, ce fut la chanteuse Marthe Chenal qui la reçut. La Femme retourne finalement s'asseoir au milieu des spectateurs et lorsque le rideau redescend, Picabia et Satie, parés de bijoux et de fourrures, entrent en

³⁹ Ce geste a souvent été interprété d'une manière symbolique, comme un questionnement sur la mort de l'art. Voir, entre autres, Pierre Arnauld, *op. cit.*, p. 204.

⁴⁰ Cette séquence fera l'objet d'une analyse dans la seconde partie de ce chapitre.

⁴¹ Selon un critique de l'époque, l'Homme, qui dansait joyeusement avec la Femme, la délaisse temporairement pour continuer sa danse autour d'une statuette classique. La mention de cette statue apparaît seulement lors de la première, dans l'article du critique Buisson. Voir Buisson, *loc. cit.*, p. 132.

⁴² Ici, il y a contradiction entre le scénario de Picabia et les indications de la partition. Nous retiendrons d'abord la succession des événements de la partition, puisque celle-ci est postérieure au scénario; elle fut terminée par Satie en novembre 1924.

⁴³ Pierre Arnauld affirme que la Femme se trouve non pas parmi les spectateurs, mais sur la scène lorsqu'elle jette sa couronne. Voir Pierre Arnauld, *op. cit.*, p. 204.

scène dans une vraie voiture de type 5 HP Citroën⁴⁴. Le ballet est censé se terminer par une prestation mimée par une dame, la *Queue du chien*, comme le voulait la tradition du café-concert⁴⁵. Mais puisque René Clair soutient que « la queue du chien, personne n'en a vu l'ombre », cette danse a peut-être été supprimée de la version définitive du ballet⁴⁶.

Lors de la présentation de *Relâche* le 31 décembre 1924 au Théâtre des Champs-Élysées, Picabia ajoute à la suite du spectacle une courte pièce théâtrale, *Ciné-Sketch*, qu'il a lui-même réalisée et dont la mise en scène et l'éclairage ont été effectués par René Clair (fig. 12)⁴⁷. Carole Boulbès explique l'intention de l'artiste pour cette œuvre : « L'idée de ce sketch est une parodie cinématographique, transposée au théâtre et comportant des "ralentis", des "accélérés", une simultanéité, des éclairages qu'[il se] réserve d'indiquer par la suite »⁴⁸. En effet, agissant comme la contrepartie de *Relâche* qui intégrait un film à son programme, *Ciné-Sketch* s'inspirait du médium cinématographique⁴⁹. Le spectacle

⁴⁴ William Camfield, *op. cit.*, p. 132. L'allusion à la voiture Citroën est également apparente dans *Ciné-Sketch* que nous décrivons ultérieurement où, dans la seconde partie, l'automobile sur scène est conduite par le personnage incarnant le mari de la femme : « [...] arrive le mari par le couloir, il est en automobile, suivi d'un agent qui lui dresse une contravention. [...] le mari ayant en mains la trompe de sa Citroën [qui] corne sans relâche. » « Extraits du scénario de *Ciné-Sketch* », Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des arts du spectacle, 1924, s. p. (inédit). En outre, l'automobile sur scène, cette allusion à la vie contemporaine, est également présente dans la pièce *Knock* de Jules Romains, pièce contemporaine à *Relâche*, produite par Louis Jouvet à la Comédie des Champs-Élysées en décembre 1924. Enfin, les quelques autres recherches se rapprochant de celles-ci sont les travaux entamés par les futuristes Enrico Prampolini et Ruggero Vasari qui furent des représentants majeurs de l'art mécanique futuriste, tendance qui domina le mouvement jusque dans les années 1930.

⁴⁵ Ornella Volta soutient que cette chanson n'a pas été composée et que seul le titre a été conservé dans le programme. (Ornella Volta, *op. cit.*, p. 88.) Cependant, la pièce a bel et bien été composée par Satie puisqu'elle fait partie de la partition originale. Consulter la partition d'orchestre Erik Satie, *Relâche, ballet instantanéiste en deux actes, un Entr'acte cinématographique et la « queue du chien »*, Paris, Salabert; Rouart, Lerolle, 1926, p. 135-140.

⁴⁶ René Clair, « Entr'acte », *L'Avant-scène*, n° 86, (novembre 1968); cité dans Ben Häger, *Les Ballets suédois*, Paris, Denoël, 1989, p. 265.

⁴⁷ Patrick de Haas propose plutôt la date du 30 décembre 1924. Voir Patrick De Haas, *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt*, Paris, Transéditions, 1986, p. 190.

⁴⁸ Francis Picabia, *Écrits critiques*, édition établie par Carole Boulbès, Paris, Mémoire du Livre, 2005, p. 555.

⁴⁹ À ce sujet, consulter Patrick De Haas, *op. cit.*, p. 190 et Georges Thomas Baker, *The Artwork Caught by the Tail. Francis Picabia and Dada in Paris*, Cambridge (Mass.), The M.I.T. Press, 207, p. 332-333. Précisons

présentait des personnages en costumes comiques blancs et noirs afin de donner un aspect photographique à la prestation scénique⁵⁰. Plusieurs scènes étaient exécutées au même moment et trois espaces divisaient le lieu afin de faire voir au spectateur une simultanéité rappelant le cinéma⁵¹.

1.3. Réception

Ayant accéléré la rupture de la troupe des Ballets suédois qui s'est dissoute au printemps 1925, *Relâche* n'a fait l'objet que d'une douzaine de représentations seulement⁵². Le public était plutôt déconcerté et ne soutenait pas la création qui, d'ailleurs, n'a connu ni la notoriété des représentations de Cocteau, ni celle de Cendrars. Comme le public, la critique de l'époque a retenu le côté provocateur du ballet⁵³, mais semble avoir été un peu moins choquée par le film⁵⁴.

Aucune étude approfondie sur la réception de *Relâche* n'a encore été effectuée à ce jour. Comme les sources premières (quotidiens et périodiques) n'ont pas souvent été rééditées, elles sont partagées entre deux institutions, la Bibliothèque Nationale de France –

cependant que l'allusion au cinéma dans *Ciné-Sketch* n'est rendue que par les moyens scéniques traditionnels contrairement à *Relâche* qui, nous le démontrerons davantage dans la seconde partie de ce chapitre, intègre concrètement les technologies sur scène.

⁵⁰ L'histoire raconte l'arrivée d'un fils de paysan suédois à New York qui souhaite faire fortune. Le ballet a été réalisé pour la tournée américaine des Ballets suédois et ne sera présenté que trois fois à Paris. Voir à ce sujet Ben Häger, *Les Ballets suédois*, Paris, Denoël, 1989, p. 44-45. Consulter Annexe IV et V pour le scénario de *Ciné-Sketch*.

⁵¹ Picabia écrit à ce sujet que « jusqu'à présent, le cinéma s'est inspiré du théâtre » et ajoute : « j'ai essayé de faire le contraire en apportant à la scène la méthode et le rythme vivants du cinéma ». Francis Picabia, « Picabia m'a dit... avant *Cinésketch* au Théâtre des Champs-Élysées », *L'Action*, 1^{er} janvier 1925, s. p.

⁵² Selon Martin Millers Marks, le ballet aurait été joué plus de douze fois. À ce sujet, voir Martin Millers Marks, *Music and the Silent Film: Context and Cases Studies, 1895-1924*, New York, Oxford University Press, 1997, p. 289.

⁵³ Déjà, son créateur Picabia le qualifiait de « vide », « vaniteux », « ambitieux » et « sans nouveauté ». (Francis Picabia, « Encore un péché mortel », *Paris-journal*, 19 décembre 1924, p. 1.)

⁵⁴ Selon R.C. Dale, la critique du film, contrairement à *Relâche*, s'avéra davantage positive. Voir R.C. Dale, *The Films of René Clair*, Metuchen, Scarecrow Press, 1986, p. 33-44.

au Département des arts du spectacle de la Bibliothèque Nationale de France et à la Bibliothèque de l'Opéra de Paris – et au Musée de la Danse de Stockholm⁵⁵. Outre l'ouvrage exhaustif *Les Ballets suédois* de Ben Häger, qui comprend plusieurs citations de journaux de l'époque, seul Richard Batson, dans sa thèse *Words into Flesh : Parisian Dance Theater 1911-1924*, utilise plusieurs sources premières pour son chapitre relatif à *Relâche* et explique ainsi la réception du ballet⁵⁶. Les critiques spécialisés comme le public jugeaient le ballet d'une manière généralement négative. À l'époque, le compositeur George Auric a en effet qualifié le ballet *Relâche* de « laborieux néant en deux actes », un commentaire qui représente bien l'opinion des critiques et des spectateurs, dépassés par l'audace de la représentation⁵⁷. Le critique Jean Gandrey-Rety a attaqué le ballet plus violemment encore, en évoquant la futilité de la représentation scénique : « Le néant n'a ni commencement, ni milieu, ni fin. Il est, comme la bêtise, immensurable et insondable »⁵⁸. Fernand Léger fut le seul à répondre positivement à *Relâche* : le spectacle donne « beaucoup de coups de pieds dans beaucoup de derrières »⁵⁹.

Contrairement au ballet qui a fait presque l'unanimité contre lui, l'opinion sur *Entr'acte* a été plutôt partagée⁶⁰. Les premiers commentaires étaient souvent négatifs : « Scénario et film incompréhensibles. Réalisation grotesque. Rien qui puisse pousser

⁵⁵ Comme l'explique William Camfield, Rolf de Maré a créé le fonds des Archives Internationales de la Danse pour conserver, entre autres, les documents concernant les Ballets suédois. Cependant, les dossiers de ce fonds se sont dispersés après la Seconde Guerre mondiale.

⁵⁶ Charles-Richard Batson, *Words into Flesh : Parisian Dance Theater 1911-1924*, thèse de doctorat, Illinois, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1997, 256 p. Les historiens de l'art ne font que très rarement allusion à des textes de critiques ayant assisté au spectacle de 1924. Ils ne citent que Francis Picabia et Erik Satie sur la réception du ballet. À l'opposé, les historiens du cinéma revisitent plus fréquemment les commentaires des critiques sur *Entr'acte* à l'époque de sa première.

⁵⁷ Georges Auric, *Nouvelles littéraires*, 13 décembre 1924; cité dans Charles-Richard Batson, *op. cit.*, p. 214.

⁵⁸ Jean Gandrey-Rety, *Comoedia*, 6 déc. 1924; cité dans *Ibid.*, p. 215.

⁵⁹ Ornella Volta, *op. cit.*, Paris, Plume, 1992, p. 88.

⁶⁰ Voir Charles-Richard Batson, *op. cit.*, p. 222. Et comme l'explique Batson, le film ne fut acclamé à l'unanimité par son public et ses critiques que plus tard.

l'esprit vers une élévation de sentiments ni même traduire une expression quelconque »⁶¹. Le film a reçu un accueil un peu moins sévère de la part du critique Benjamin Péret : « Le spectateur est surpris à tout instant par la nouveauté des images et si parfois le rapport entre elles lui échappe, il n'a pas le loisir de réfléchir à cette "anomalie", car une autre image vient le saisir, le happer [...] »⁶². Malgré cela, ce dernier n'était pas d'avis qu'*Entr'acte* avait le potentiel de s'élever au rang de l'œuvre cinématographique : « Il n'est pas possible à propos de cette bande de parler de cinéma »⁶³. Enfin, les commentaires positifs viennent du critique Robert Desnos :

Film comique, [...] c'est aussi d'un film lyrique qu'il s'agit et là n'est pas la moindre de ses qualités. L'intrigue comique est du domaine de ces films parfaits que présenta Pathé au début du cinéma : *L'Arroseur arrosé*, par exemple, mais si l'esprit demeure, l'application s'est singulièrement perfectionnée. C'est maintenant un appel de la vie à la vie, la négation de la mort par l'homme autoritaire et spirituellement tout-puissant⁶⁴.

Le ballet a été rejoué quelques années plus tard, soit le 5 mai 1929, au Stadttheater de Zürich par le Tanzstudio Wulff de Bâle, mais déjà, il était présenté dans une nouvelle chorégraphie et dans une mise en scène de Mariette von Meyenburg, modifiant son essence même, l'idée provocatrice initiale de Picabia et de Satie⁶⁵.

Par ailleurs, déjà en date du 3 mai 1925, soit quelques mois suivant la première, *Entr'acte* était présenté seul, en dehors de son contexte initial de production, par le

⁶¹ Sans auteur, *La Liberté*, 1924; cité dans Ben Häger, *op. cit.*, p. 266.

⁶² Benjamin Péret, *L'humanité*, 3 mars 1926; cité dans *Ibid.*, p. 265.

⁶³ *Ibid.*, p. 265.

⁶⁴ Robert Desnos, *Le Journal littéraire*, 13 décembre 1924; cité dans Ben Häger, *op. cit.*, p. 265.

⁶⁵ Il est possible que plusieurs représentations utilisant cette mise en scène de Meyenburg aient été données. En effet, les archives du Museum für Gestaltung de Zürich où l'affiche est conservée notent l'année 1931 alors que deux photos d'archives de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra proposent l'année 1929. Ces photos font voir une scénographie plus traditionnelle : les projecteurs qui composaient les décors du projet initial conçu par Picabia laissent place à une scène sobre et dépouillée. Malheureusement, nous n'avons pu obtenir une copie de ces photographies.

Novembergruppe lors d'une soirée qui présentait plusieurs films dada dont *La Symphonie diagonale* de Viking Eggeling, *Film ist Rhythmus* de Hans Richter, *Opus I, II et IV* de Walter Ruttmann, *Le Ballet mécanique* de Fernand Léger et trois films de Moholy-Nagy réalisés au Bauhaus.

La reconstitution du contexte initial a permis de démontrer que le film est, à cette époque, une partie intégrante de la prestation scénique. Cependant, bien qu'il détienne une place équivalente dans son espace et sa durée à celle du ballet, les critiques ont été plus favorables à son égard et il a pu s'imposer davantage. La réaction immédiate a été d'accorder plus d'importance au film qu'à la partie scénique. Corollairement, l'impopularité de *Relâche* et la reconnaissance d'*Entr'acte* ont sans doute joué un rôle dans l'affirmation éventuelle du film en tant qu'œuvre autonome détachée du ballet⁶⁶. Il importe maintenant d'analyser comment s'élabore la relation entre le médium cinématographique et la scène afin de comprendre de quelle manière le film s'imposait dans son lieu à l'époque.

2.1. La présence-absence du cinéma. Les rapports intermédiaires entre le film et le ballet

Le premier chapitre nous a permis de mettre en lumière l'apport négligé du spectacle dansé et corollairement, la résistance des auteurs à considérer le film au sein du ballet. Suite à ce constat, nous avons fait revivre *Relâche* tel qu'il a été conçu initialement.

⁶⁶ À ce sujet, Georges Charensol et Roger Régent notent : « Aujourd'hui qu'*Entracte* [sic] est projeté dans les ciné-clubs et les cinémathèques avec la déférence due aux antiquités, on est tenté de rendre hommage à ceux qui le sifflèrent jadis ». (Georges Charensol et Roger Régent, *50 ans de cinéma avec René Clair*, Paris, Édition de la Table ronde, 1979, p. 45.) En outre, il est à noter que les musiques du ballet et du film connurent le même sort que leurs médiums respectifs : la musique de *Relâche* fut rapidement oubliée tandis que celle d'*Entr'acte* fut souvent rejouée par la suite. À ce sujet, voir entre autres Pierre Billard, *Le mystère René Clair*, Paris, Plon, 1998, p. 90.

Nous serons maintenant à même d'analyser la contribution du spectacle pour l'avant-garde par l'étude des relations intermédiaires et nous examinerons également la manière dont l'œuvre nomade s'insère dans l'événement en interrogeant le type de présence que donnent à voir, entre autres, les dispositifs scénique et filmique. Nous verrons que *Relâche* renouvelle la réflexion suscitée par les différents événements et spectacles de l'avant-garde de l'époque. Pour ce faire, nous nous pencherons tout d'abord sur l'importance de l'événement dans l'œuvre dadaïste, qui est l'essence même du spectacle *Relâche*.

2.1. L'événement, milieu d'échange

L'événement s'est largement imposé sur la scène de l'avant-garde et notamment chez Dada à Paris. Foster reprend la thèse de Baader afin d'expliquer la portée de l'œuvre événementielle pour la philosophie de ce mouvement : « [...] Baader's importance involves his almost singleminded [*sic*] pursuit of the event as the most important center of gravity in Dada's definition of its purpose and in the execution of its program »⁶⁷. George Baker, qui désigne le terme événement par la performance, le théâtre et les soirées dada, explique ainsi l'existence d'une relation étroite entre les idées prônées par ce mouvement et l'œuvre événementielle : « Dada's origins lie in an engagement with performance and theatre, from the moment that the first Dadaists coalesced in 1916 at the Cabaret Voltaire in Switzerland. Paris Dada, in its own ways, intensified his theatrical origin »⁶⁸.

⁶⁷ Stephen C. Foster, « *Event* » *Arts and Art Events*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1988, p. 9. Foster définit l'événement artistique comme étant synonyme de changement : « [...] understanding of "the event" as a means by which historical change occurs, and their transposition of such a concept into purposeful "artistic events" which reflect both their creation of aesthetic strategy and their identification and aesthetic use of what was believed to be one of significant dimension of cultural dynamics ». (*Ibid.*, p. xiii-xiv.)

⁶⁸ Georges Thomas Baker, *The Artwork Caught by the Tail. Francis Picabia and Dada in Paris*, Cambridge (Mass.), The M.I.T. Press, 2007, p. 292. Bien que l'auteur réunisse les différentes prestations publiques sous

Puisqu'elle ne peut, comme la peinture ou la sculpture, devenir une œuvre de collection⁶⁹, la manifestation événementielle a été un moyen pour les artistes dadaïstes de s'émanciper des catégories traditionnelles et corollairement de l'œuvre d'art nomade dans le but de contrer les codes artistiques : elle permet de se libérer du matériau qui était encore nécessaire aux collages et aux photomontages et d'évoluer moins dans l'espace que dans le temps. Comme le note Günter Berghaus, l'œuvre d'avant-garde se conçoit tel un phénomène éphémère⁷⁰. Olivier Fahle souligne de même l'indifférence de l'événement dada à l'égard des traces visibles :

De surcroît, le dadaïsme est plutôt un mouvement dont les qualités et actions performatives importent plus que le souci de léguer des œuvres d'art durables ou de développer un nouveau langage artistique, comme l'ont recherché les autres courants d'avant-garde⁷¹.

Par son caractère immatériel et non hermétique, l'événement dadaïste tel que décrit ci-haut montre les possibilités des différents médiums : il autorise davantage l'ouverture, voire l'hybridation de ceux-ci dans un même lieu. Bien qu'il devienne de ce fait indubitable d'inscrire *Relâche* dans la filiation des activités événementielles dadaïstes, la projection d'un court-métrage pendant la présentation du spectacle est l'aspect qui, rappelons-le,

l'expression « événement », nous croyons tout de même qu'une nuance doit être apportée lors de l'emploi des termes « théâtre » et « performance ». Le théâtre est un art qui peut donner lieu à plusieurs représentations sur scène, car différentes interprétations d'un même texte sont possibles. La performance, au contraire, est une représentation unique et souvent à caractère improvisé qui n'est pas nécessairement exécutée dans un espace scénique comme l'est habituellement le théâtre. Par contre, les deux formes d'événement se rejoignent dans le fait qu'elles se détachent de l'objet d'art perçu comme un produit.

⁶⁹ Günter Berghaus, *Theater, Performance and the Historical Avant-Garde*, New York, Palgrave MacMillan, 2005, p. 43.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 169. Notons que Berghaus inclut dans l'art de la performance tous les événements dadaïstes présentés au Cabaret Voltaire. *Relâche* semble pouvoir correspondre à la définition de l'événement dadaïste précisée par l'auteur en raison de son caractère improvisé et par le fait que le spectacle ne donna lieu qu'à quelques « représentations ».

⁷¹ Olivier Fahle, « Le mouvement du mouvement : le film dada », dans Henri Béhar et Catherine Dufour (dir.), *Dada. Circuit total*, Paris, L'Âge d'homme, 2005, p. 540.

différencie cette production des autres événements et en fait, comme nous le verrons, une œuvre singulière.

Darius Milhaud écrit en 1932 : « Dans *Relâche*, nous voyons pour la première fois le film mêlé au spectacle, et c'est la révélation de l'*Entr'acte*, de René Clair [...] »⁷². Outre *Relâche*, peu de pratiques événementielles dadaïstes ont introduit le cinéma dans les années 1920. Dada en Allemagne avait tenté une expérimentation similaire dans la pièce *La Collision (Opéra grotesque)* de Kurt Schwitters (1927), mais celle-ci n'incluait que quelques parties filmées réparties à travers l'œuvre⁷³.

Au-delà des limites de l'esthétique dadaïste, certaines représentations scéniques de l'époque – théâtre ou ballet – ont elles aussi eu recours au médium cinématographique. Parmi celles-ci se trouvaient *Le Sage* d'Alexandre Ostrovsky qui présentait le film *Le Journal de Gloumoy* de Sergueï Eisenstein (1923) ainsi que la pièce *Mathusalem* du poète français Isaac Lang, connu sous le nom d'Ivan Goll, qui introduisait le film – nommé *Mathusalem* également – de Jean Painlevé, surnommé René Sti (1927)⁷⁴.

Au sein des Ballets suédois, la pièce *Within the Quota* réalisée par Gerald Murphy en 1923 s'inspirait de l'esthétique cinématographique au même titre que *Ciné-Sketch* de Picabia. Le décor était une page de journal américain projetée sur une toile de fond. L'espace peu profond de la scène, lequel paraissait bidimensionnel, évoquait un écran. La structure même du « ballet-sketch » rappelait également les techniques cinématographiques dont le montage, car le spectacle était une suite de séquences séparées

⁷² Voir Darius Milhaud, *Les Ballets Suédois*, Paris, Trianon, 1932, s. p., dans Ben Häger, *Les Ballets suédois*, Paris, Denoël, 1989, p. 256.

⁷³ L'idée de la fin du monde était le thème central du spectacle.

⁷⁴ Compte tenu des limites de cet essai, nous nous en tiendrons à cette mention.

par des fondus enchaînés ou des coupes franches. Bien que *Within the Quota* renouvelle les formes traditionnelles du ballet, il n'intègre tout de même pas concrètement le dispositif cinématographique comme le fera *Relâche* l'année suivante. Carole Boulbès souligne à cet effet que « le cinéma n'avait jamais été pensé comme un moyen d'expression primordial susceptible d'interagir avec un spectacle vivant tel qu'un ballet. Picabia faisait donc œuvre de novation »⁷⁵.

Au sein de Dada à Paris, seul l'événement *La Soirée du Cœur à barbe* organisé par Tristan Tzara au Théâtre Michel peut s'apparenter à *Relâche*. Cette réunion qui se tenait le 6 juillet 1923 présentait la pièce *Le Cœur à gaz* de Tristan Tzara qui intégrait le film expérimental *Le Retour à la raison* d'une durée de trois minutes réalisé par Man Ray. Selon Olivier Fahle, cet événement est une référence majeure de la manifestation dadaïste⁷⁶. Cependant, malgré l'apparente analogie entre *Relâche* et *Le Cœur à gaz*, les films que ces événements présentent sont intrinsèquement différents et soulèvent ainsi des problématiques propres à leur nature. *Le Retour à la raison* montre des images abstraites créées à partir d'objets concrets tels du sel et du poivre placés sur la pellicule et exposés à la lumière contrairement à *Entr'acte* qui véhicule la réminiscence d'une certaine forme de narrativité. De ce fait, le film de Man Ray s'émancipe plutôt de tous les codes et ne favorise pas, comme *Entr'acte*, les rapports intermédiaires, ni le dialogue entre l'œuvre scénique et le film : il ne montre pas les acteurs, les spectateurs, ni l'espace dans lequel il a été présenté.

⁷⁵ Francis Picabia, *Écrits critiques*, édition établie par Carole Boulbès, Paris, Mémoire du Livre, 2005, p. 507. Boulbès ajoute, dans un écrit non publié, que Blaise Cendrars prétend être le premier à avoir eu l'idée d'inclure un film au sein d'un événement. Picabia, que Cendrars qualifie de « grand lâche », lui aurait volé l'idée. L'auteur suggère de consulter « Post-scriptum », cité par Judi Freeman dans « *Relâche* et *Entr'acte* », note n° 29, catalogue de l'exposition *Picabia*, (Edimbourg, Scottish National Gallery of Modern Art, 1988), Edimburgh, Scottish National Gallery of Modern Art, 1988, p. 21.

⁷⁶ Olivier Fahle, *op. cit.*, p. 544.

De toute évidence, il n'a pas été réalisé pour être intégré à un spectacle scénique. Par conséquent, il n'est pas rattaché à la scène, ni au lieu de l'événement et ne requiert pas une analyse qui doit prendre en compte ces paramètres. L'histoire a ainsi retenu *La Soirée du Cœur à barbe* pour l'anarchisme de sa représentation, mais elle ne peut faire de même pour *Relâche*⁷⁷.

D'une manière générale, l'événement scénique est souvent perçu comme étant à l'opposé du médium cinématographique, une œuvre d'art nomade par sa nature même. En effet, l'événement est assujéti à son environnement grâce aux liens qu'il entretient avec le lieu⁷⁸ – physique et social – afin de ne présenter que le *hic et nunc*. À l'inverse, par son statut d'œuvre nomade, le film est souvent décontextualisé et il réintroduit de ce fait la notion d'objet délaissée par le spectacle scénique. Le médium cinématographique semble ainsi brouiller l'intention première associée à l'événement, soit l'instantanéité et l'immatériel.

De là découlent plusieurs exemples manifestant cette dichotomie, ne serait-ce que du point de vue de la temporalité, si nous considérons que la projection cinématographique se passe dans une « immédiateté révolue » alors que la création théâtrale évolue dans « l'immédiateté »⁷⁹. En d'autres termes, le spectateur de *Relâche* est confronté à la fois à la représentation scénique qui se passe au présent et à l'image en mouvement artificielle où le

⁷⁷ De Haas laisse entrevoir l'informalité de *La Soirée du Cœur à barbe* et l'improvisation dans la conception du film *Le Retour à la raison*. Il souligne que Man Ray a créé ce dernier la veille de sa représentation – le découvrant en même temps que le public – lequel par son manque de sérieux, a suscité un conflit général avec une intervention policière dans la salle le soir de la première. Voir Patrick De Haas, *op. cit.*, p. 162-163.

⁷⁸ Nous aborderons la question de la localisation dans le troisième chapitre de cette étude.

⁷⁹ Voir Richard Bégin, « L'inter-immédiateté de l'instant cinématographique », dans François Albera, Marta Braun et André Gaudreault (dir.), *Arrêt sur image, fragmentation du temps : aux sources de la culture visuelle moderne*, Lausanne, Payot, 2002, p. 327.

public visionne ce que les producteurs du film avaient déjà vu⁸⁰. Cette distinction témoigne d'une correspondance qui s'avère conflictuelle, au premier abord, entre les événements scéniques et cinématographiques au sein d'un même lieu.

Toutefois, *Entr'acte* et *Relâche* semblent plutôt collaborer pour la création d'une seule œuvre. Le spectacle *Relâche* de 1924 exprime la volonté de faire dialoguer le médium cinématographique et l'événement scénique, malgré leur temporalité décalée et leur nature divergente, notamment lorsque, à la fin d'*Entr'acte*, le danseur-acteur Jean Börlin déchire l'écran où paraissait le mot « FIN » pour revenir aussitôt sur scène, en chair et en os (fig. 13). Il est immédiatement renvoyé par Rolf de Maré qui lui administre un coup de pied. Un second « FIN » apparaît alors à l'écran et la place est véritablement laissée à la présentation du deuxième acte du ballet⁸¹. Par ailleurs, le personnage de Jean Börlin est tué dans le film, mais il ressuscite. Sa disparition sur scène, son apparition et sa réapparition dans le film ainsi que sa réapparition ensuite sur scène montrent, déjà, le jeu de présence et d'absence qui s'établit au sein du spectacle grâce à l'intégration du médium étranger, le film. L'acteur-danseur Jean Börlin a donc une fonction de charnière qui établit un lien, voire une dépendance entre le film et le ballet; il devient le point de jonction entre le réel et le virtuel, entre les différents médiums du spectacle⁸². Alors que l'explication précédente supposait une incompatibilité entre l'événement scénique et l'événement

⁸⁰ *Ibid.*, p. 327.

⁸¹ À ce sujet, consulter Georges Thomas Baker, *op. cit.*, p. 313.

⁸² La cohérence entre le film et le ballet est également marquée par l'esthétique néoclassique de la musique orchestrale de Satie qui accompagne à la fois « la partie filmique et dansée » du spectacle. Voir Francis Picabia, *Écrits critiques*, édition établie par Carole Boulbès, Paris, Mémoire du Livre, 2005, p. 541. Il faut également préciser que la musique d'*Entr'acte* diffère dans ses thèmes de celle de *Relâche*. L'identité commune des deux compositions réside plutôt dans l'esthétique musicale et le timbre sonore. En outre, le choix de la distribution instrumentale est la même pour les deux pièces – flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, trombone violon, alto, violoncelle et contrebasse. (Voir Erik Satie, *Cinéma. Entr'acte symphonique de « RELÂCHE »*, Paris, Salabert ; Rouart, Lerolle, 1926, 45 p.)

cinématographique, celle-ci annonce plutôt une complémentarité. Il est alors possible d'établir des connexions.

2.2. Dialogue du film et de l'espace scénique

L'exemple précédent montrait l'un des liens possibles entre les parties scénique et cinématographique, mais l'analyse des rapports entre la scène actuelle – soit la scénographie et les corps réels des danseurs – et la présence de l'image virtuelle en mouvement au sein de ce dispositif scénique peut nous aider davantage à comprendre de quelles façons les nouvelles technologies à l'époque de Dada, dont le cinéma, pénètrent la scène et agissent sur elle. On peut ainsi se demander à quel niveau se situe la présence réelle de *Relâche*, qui se trouverait autant sinon plus dans la dimension cinématographique que dans sa dimension scénique.

2.2.1. Nouvelles technologies dans la scénographie. L'espace irreprésentable

À l'époque de la conception de *Relâche* en 1924, d'importantes recherches sur l'éclairage s'effectuaient, en Allemagne notamment, et plusieurs artistes de l'avant-garde expérimentaient certaines de ces nouvelles technologies pour leur scénographie. Dans cet esprit, Pavel Tchelitchev utilisa des néons pour son œuvre *Ode* (1928) conçue pour les Ballets russes de Diaghilev⁸³. Les futuristes, dont Prampolini, eurent également recours aux

⁸³ Denis Bablet, *Les révolutions scéniques du XXème siècle*, Paris, XX^e siècle, 1975, p. 175.

nouvelles technologies en élaborant des éléments plastiques lumineux relevant d'une architecture scénique électromécanique en mouvement⁸⁴.

Ces recherches ont certainement influencé la création de la scénographie du spectacle *Relâche*, conçu par Picabia. Entre peinture et architecture, le décor comprenait trois cent soixante-dix réflecteurs disposés sur un panneau ovoïdal et derrière les danseurs de manière à éblouir le public (fig. 7 et fig. 8)⁸⁵. Tels des phares automobiles ou un *flash* photographique, ces réflecteurs, dont l'intensité lumineuse suivait la musique, produisaient des points noirs et blancs sur les spectateurs : le dispositif d'éclairage se déclenchait par intermittence, au rythme de la musique⁸⁶.

Dans son ouvrage *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Rosalind Krauss analyse le dispositif scénique de *Relâche* par analogie à la sculpture⁸⁷. Sa thèse conçoit entre autres le décor comme un moyen de renouveler l'expérience cognitive du spectateur face à l'objet : « [...] la violence de *Relâche* cherche à détruire les habitudes grâce auxquelles nous pensons comprendre les propriétés des objets »⁸⁸. Comme elle, nous croyons que la lumière reconfigure l'espace et peut altérer l'apparence de l'objet⁸⁹. Nous estimons cependant que le décor du spectacle *Relâche* ne devrait plus être pensé en fonction

⁸⁴ À ce sujet, consulter Olivier Grau, *Virtual Art: From Illusion to Immersion*, Cambridge (Mass.), The M.I.T. Press, 2003, p. 143-144.

⁸⁵ L'opinion des auteurs au sujet de ces réflecteurs est mitigée. Étant donné que le scénario mentionne la présence de ballons blancs, certains croient en la possibilité d'un décor rempli de ces ballons pour le premier acte – les réflecteurs auraient été installés au second acte seulement. Cependant, les clichés photographiques des différentes représentations de *Relâche* à l'époque ne présentent aucun ballon ni au premier acte, ni au second. Ainsi, nous croyons que ces derniers remplaçaient effectivement les réflecteurs – un tapis blanc recouvrait également le sol – seulement dans le projet initial du spectacle, mais que le décor de la version définitive était constitué de réflecteurs.

⁸⁶ Aucun écrit ne précise si le mécanisme était automatique ou manuel.

⁸⁷ *Relâche* est présenté aux côtés de l'œuvre le *Modulateur* de Moholy-Nagy dans le chapitre six de son ouvrage. Voir Rosalind E. Krauss, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, traduit de l'anglais par Claire Brunet, Paris, Macula, 1997, p. 209-250.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 222.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 214.

de ses nouvelles possibilités sculpturales, mais plutôt selon sa capacité à déréaliser la scène⁹⁰. En effet, les projecteurs de *Relâche* éblouissent les spectateurs et ne permettent pas de distinguer clairement les danseurs-acteurs évoluant devant cette lumière. L'éclairage scénique peut ainsi transformer le lieu et dématérialiser les corps. Comme le souligne Olivier Asselin au sujet des expériences similaires du théâtre contemporain : « la scène entière est déréalisée, le lieu est transformé, non seulement en un lieu fictif, mais aussi et surtout en une image – comme si tout cela eût été un mirage et même un songe »⁹¹. Les spectateurs ne font que percevoir – sans réellement voir – la substance, soit le modelé des corps qui se fond dans le halo lumineux qui s'allume et s'éteint par intermittence, conférant à la représentation une « présence marquée d'absence »⁹².

De toute évidence, grâce à la scénographie, dont le flot de lumières fragmente et dématérialise le corps des danseurs, la scène se métamorphose elle-même en une image en mouvement : la consistance se perd dans le mouvement créé par la lumière et les déplacements des danseurs. Cette vision fait écho à la thèse de Bergson selon laquelle le réel est conçu par les effets de mouvement, où la forme construite dans son état statique doit devenir un passage pour exister. En d'autres termes, le mouvement permet la forme. Pour rendre compte du réel, Bergson va jusqu'à nier cette forme dans son immobilité même au profit du mouvement : « Il n'y a pas de forme, puisque la forme est de l'immobilité et que la réalité est mouvement. Ce qui est réel, c'est le changement continu de la forme : la

⁹⁰ Notons que Buchloh analyse la sculpture moderne d'une manière similaire à Krauss : « Pouvait-elle se réfugier prudemment dans ses anciens sites rituels, au risque de perdre toute crédibilité si elle se confinait au décor de théâtre ? Il semble que l'histoire de la sculpture moderne soit justement celle des transgressions de toutes sortes. » Voir Benjamin Buchloh, *Essais historiques I. Art moderne*, traduit de l'anglais par Claude Gintz, Villeurbanne, Art édition, 1992, p. 130.

⁹¹ Olivier Asselin, « Le corps subtilisé : l'œuvre d'art à l'ère de la photographie et du cinéma », *Jeu : cahiers de théâtre*, vol. 3, n° 88, (septembre 1998), p. 121.

⁹² *Ibid.*, p. 120.

forme n'est qu'un instantané pris sur une transition »⁹³. La valorisation du mouvement continu, au détriment de l'objet immobile, s'apparente à l'intérêt qu'ont porté les artistes d'avant-garde au médium cinématographique. Contrairement à la thèse de George Baker qui perçoit dans le ballet *Relâche* un effet de choc entre la danse et l'effet photographique de l'éclairage, qui semble suspendre le flot de mouvement, nous croyons que ces effets sont associés non pas à la photographie qui fixe l'image (les mouvements des danseurs interdisent l'immobilité de l'image photographique), mais bien au battement et au montage cinématographiques qui mettent cette image en *mouvement*.

Par ailleurs, les effets intermittents de lumière ne se rapprochent peut-être pas vraiment non plus du collage ou du photomontage dans le processus de représentation même si, dans les deux cas, des fragments se superposent pour créer un tout hétérogène⁹⁴. Comme le souligne Olivier Fahle, « la simultanéité, immobilisée dans les collages, est dynamisée dans le film »⁹⁵. Ainsi, l'éclairage de *Relâche* rappelle plutôt les différents plans cinématographiques – dont ceux présentés dans la première partie du film *Entr'acte* – puisque les images filmiques, par leur succession *dans le temps*, créent un mouvement de la même manière que le fait la lumière du décor. Un montage illusoire des images réelles du ballet semble se créer : les mouvements scéniques sont fragmentés par la lumière comme les images d'*Entr'acte* sont unifiées par la projection et se reconstituent dans la perception et la mémoire du spectateur.

⁹³ Henri Bergson, *L'Évolution créatrice* [1907], Paris, Alcan, 1929, p. 334.

⁹⁴ Rappelons que le collage relève d'abord du matériau contrairement à l'éclairage scénique qui permet la dématérialisation.

⁹⁵ Olivier Fahle, *op. cit.*, p. 543.

Comme l'affirme Carole Boulbès au sujet de la prédilection de Picabia pour le médium cinématographique, « les effets déréalisants du mouvement cinématographique et du montage devaient produire un choc, loin de la pesanteur et du sérieux des situations quotidiennes. Le cinéma de Picabia était foncièrement irréaliste et drôle »⁹⁶. Elle ajoute que « [...] l'ennemi de Picabia n'était autre que le théâtre filmé. La visée de son cinéma était de générer une expérience nouvelle et déstabilisante pour le spectateur : une sorte de piège perceptif »⁹⁷. Cette « expérience nouvelle » se traduit, entre autres, par la scène qui est ici déréalisée par le dispositif d'éclairage. Elle est transformée en une succession d'images, en un montage cinématographique et présente un lieu improbable qui se situe désormais dans le même espace virtuel que le cinéma. Le spectacle semble ainsi permettre une reconfiguration du réel grâce à l'influence du cinéma et des technologies sur scène.

2.2.2. L'éclipse de la danse sur scène

À propos de *Relâche*, le critique Roland-Manuel écrit que « [l]a danse se voit menacée d'être mise à la porte de chez elle par les peintres, les littérateurs et les musiciens »⁹⁸. En effet, *Relâche* remet en question la danse comme art dominant du ballet puisque la chorégraphie qui regroupe trente danseurs et une danseuse se limite à la figuration, repoussant ainsi les limites artistiques conventionnelles de l'époque. Pour répondre aux exigences des créateurs, les danseurs sont plutôt appelés à effectuer des

⁹⁶ Francis Picabia, *Écrits critiques*, édition établie par Carole Boulbès, Paris, Mémoire du Livre, 2005, p. 518.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 518.

⁹⁸ Roland Manuel, *La danse* (numéro consacré aux Ballets suédois de Rolf de Maré), novembre – décembre 1924, p. 17.

mouvements banals – fumer une cigarette, marcher, écouter, observer, exécuter un *strip-tease*, etc. – en lien ou non avec la musique.

Dans son texte « Notes on the Index »⁹⁹, Rosalind Krauss explique, par le biais de la danse – et de l'index – l'opposition entre la photographie et la peinture abstraite. Elle prend pour modèle la performance de Deborah Hay¹⁰⁰ où la « danseuse » n'exécute pas une chorégraphie, mais parle à son public durant toute la durée de la prestation :

Pendant plus d'une heure, Deborah Hay a poursuivi un monologue tranquille mais insistant, adressé à ses spectateurs, dont la substance était qu'elle était là, qu'elle se présentait à eux¹⁰¹.

Nous retiendrons deux aspects de la performance cités par Krauss pour les besoins de cette analyse : le « refus de danser » et la présence du sujet par la parole. Par les gestes quotidiens et le devoir des danseurs de ne plus être danseurs mais bien eux-mêmes, les corps se substituent à la danse et de ce fait, les mouvements les plus sobres – ou moins exagérés – remplacent les pas chorégraphiés. Comme dans la performance de Deborah Hay, le signe conventionnel de la danse dans *Relâche* est donc réduit à une trace comme l'explique Krauss :

Au sein des conventions de la danse, les signes sont produits par le mouvement. Dans l'espace de la danse, ces signes peuvent être codés à la fois par leur relation réciproque et par leur corrélation avec une tradition d'autres signes possibles. Mais dès lors que le mouvement est compris comme quelque chose que le corps ne produit pas, et qu'il est, au contraire, une circonstance qui s'inscrit sur le corps [...], il y a altération fondamentale de la nature du signe¹⁰².

⁹⁹ Ici, nous utiliserons l'index pour décrire la présence de la danse au sein même du spectacle. Nous appliquerons également cette théorie ultérieurement où nous la mettrons en lien avec le lieu.

¹⁰⁰ Bien que cet exemple soit tiré de la néo-avant-garde, il s'applique tout de même à notre argumentation.

¹⁰¹ Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p. 79.

¹⁰² *Ibid.*, p. 79.

Ce mouvement présent dans *Relâche* n'est pas aussi intérieur que celui de la performance de Deborah, mais les deux prestations se rejoignent dans le fait qu'elles remplissent toutes deux une fonction différente de celle qu'exige la chorégraphie. En représentant des personnes de la vie quotidienne, le ballet *Relâche* véhicule un message autre, une présence incontestable, mais qui n'est pas celle attendue : « C'est pourquoi, explique Krauss, bien qu'il y ait un message qu'on puisse lire ou inférer à partir de cette trace de la vie du corps – un message qui se traduit dans la phrase "je suis ici" – ce message est extérieur aux codes de la danse »¹⁰³. En effet, un mouvement existe, mais il ne se réfère plus au mouvement dansé : « Le mouvement cesse de fonctionner au registre symbolique, explique Krauss, et prend le caractère d'un index »¹⁰⁴. La présence de la danse dans *Relâche* se manifeste donc sous forme d'empreinte¹⁰⁵.

Toutefois, les « codes de la danse » réapparaissent, non plus dans le ballet, c'est-à-dire dans l'actuel, mais bien dans le film *Entr'acte*, dans le virtuel où, lors de la première partie notamment, certains plans montrent une danseuse barbue en train d'exécuter des entrechats (fig. 15 et fig. 16). Les spectateurs voient donc à l'écran le mouvement de la danseuse tel qu'il aurait dû être dans le spectacle scénique. Corollairement, le ballet se trouve à jouer dans le film le rôle manifeste qu'il aurait dû assumer sur scène.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 80.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 79. Pour Charles S. Pierce « les indices peuvent se distinguer des autres signes ou représentations par trois traits caractéristiques : premièrement, ils n'ont aucune ressemblance signifiante avec leurs objets ; deuxièmement, ils renvoient à des individus, des unités singulières, des collections singulières d'unités, ou de continus singuliers ; troisièmement, ils dirigent l'attention sur leurs objets par impulsion aveugle ». Charles S. Pierce, « Dictionary of Philosophy and Psychology [1901], dans Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, traduit de l'anglais par Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978, p. 158 ; cité dans *Ibid.*, p. 65.

¹⁰⁵ Au sujet de la performance de Deborah Hay, Krauss note ceci : « Le mouvement vers lequel Deborah Hay se tourne – une sorte de mouvement brownien du moi – comporte cette qualité de trace. Manifestation littérale de la présence, analogue à l'enregistrement du vent par une girouette. » (*Ibid.*, p. 79.)

La ballerine du film *Entr'acte*, puisqu'elle renvoie directement à la danse du ballet, ne peut pas être simplement perçue tel un « objet-sujet » de second ordre, elle apparaît au contraire comme le motif le plus important de la première partie d'*Entr'acte*¹⁰⁶ : elle devient en quelque sorte « le fondement de l'œuvre cinématographique », au moins de la première partie du film, et elle doit être reconsidérée à sa juste valeur, comme un élément décisif dans la compréhension de l'œuvre entière¹⁰⁷.

Par son adaptation de la danse à l'écran – les mouvements de la danse sont timides dans le ballet mais bien apparents dans l'œuvre cinématographique – le film de René Clair en reconfigure, voire en inverse les codes. Dans son analyse de la danse au cinéma, Andrée Martin explique que « [d]u désir de voir à l'écran une chorégraphie préexistante à la scène, il résulte une reconstruction où les codes du cinéma s'intègrent ou même, remplacent ceux déjà établis à la scène »¹⁰⁸. Il s'ensuit une autonomisation de l'image cinématographique de la danse qui devient « indépendante de l'œuvre d'origine »¹⁰⁹. À titre d'exemple, *Entr'acte* laisse voir l'image de la danseuse laquelle est montrée de dessous, à travers une plaque de verre transparent. Elle offre ainsi un point de vue insolite et provocant qui est d'autant plus intéressant qu'il ne peut être envisagé qu'au cinéma (fig. 14 et fig. 15)¹¹⁰. Les possibilités cinématographiques, par le mouvement créé à partir du montage et les différentes prises de vue, modifient l'image réelle de la danse ainsi que sa perception. Selon Andrée Martin, le montage produit une « [...] fragmentation du réel, [qui] permet donc à la danse d'acquérir

¹⁰⁶ À ce sujet, consulter R.C. Dale, *The Films of René Clair*, Metuchen, Scarecrow Press, 1986, p. 33-44.

¹⁰⁷ Andrée Martin, « Le cinéma de danse », *Protée*, automne 1991, p. 73.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 73.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 73.

¹¹⁰ À ce sujet, consulter R.C. Dale, *op. cit.*, p. 33-44.

une autre configuration dans un rapport rythmique et temporel distinct de la scène »¹¹¹. Le réel dans le film *Entr'acte* est fragmenté par le montage qui offre une vision subjective et morcelée : les plans dévoilant la danseuse sont fractionnés par d'autres images qui sont libérées d'une quelconque référence à la danse¹¹². Ainsi, le mouvement est bien évidemment perceptible par les différents pas de danse de la ballerine, à l'intérieur même du plan, mais il est également ressenti par les allers-retours entre les images sans référence à la danse et les images de la danseuse qui se succèdent. Le mouvement des danseurs, qui n'était qu'une trace dans le spectacle scénique, est recréé au cinéma par les différents procédés de montage, permettant ainsi une nouvelle reconfiguration des codes et du signe. Enfin, selon Andrée Martin, « on pourrait croire que la danse scénique et le cinéma sont incompatibles à cause de cette fameuse présence-absence du corps et de l'action réelle. Toutefois, l'image cinématographique se rapproche de l'action chorégraphique du fait qu'elle est aussi du mouvement [...] »¹¹³.

Davantage perceptible dans le film que dans le ballet, la chorégraphie est, bien évidemment, dépourvue de la présence réelle des corps des danseurs lorsqu'elle est montrée à l'écran. Comme le souligne Andrée Martin, « l'identité du corps et de l'objet comme langage et mode de communication » est remise en cause, au cinéma entre autres, par « l'image-référent »¹¹⁴. La question du réel au cinéma a été abordée par Walter Benjamin qui le définit ainsi :

¹¹¹ Andrée Martin, *op. cit.*, p. 74.

¹¹² Comme nous l'avons démontré en première partie de ce chapitre, le début du film *Entr'acte* présente une alternance entre des plans de la danseuse qui s'insèrent dans une séquence avec différentes images – un bateau, la place de la Concorde, etc. – sans suite logique.

¹¹³ *Ibid.*, p. 74.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 72.

Pour l'homme d'aujourd'hui, l'image du réel que fournit le cinéma est incomparablement plus significative, car, si elle atteint à cet aspect des choses qui échappe à tout appareil et que l'homme est en droit d'attendre de l'œuvre d'art, elle n'y réussit justement que parce qu'elle use d'appareils pour pénétrer, de la façon la plus intensive, au cœur même de ce réel¹¹⁵.

Il ajoute que l'acteur de théâtre joue un personnage, alors que le cinéma interdit le jeu : « Ce qui importe pour le film, c'est bien moins que l'interprète présente au public un autre personnage que lui-même; c'est plutôt qu'il se présente lui-même à l'appareil »¹¹⁶.

Pourtant, dans le spectacle *Relâche*, les performeurs sur scène ne portent pas les vêtements appropriés des danseurs, ils ne « dansent pas » et donc, ne jouent pas, comme nous l'avons vu précédemment¹¹⁷. La danseuse filmée est bien celle qui est vêtue convenablement pour un tel spectacle et qui exécute une danse : paradoxalement, les « danseurs » sur scène semblent proposer une vision du monde hors de l'art et, à l'opposé des conventions, le jeu de la danseuse filmée présente cet univers théâtralisé et fictif demandé généralement à l'œuvre scénique. Ainsi, pour la première partie du film, les spectateurs assistent à la continuité du ballet scénique.

L'emprise exercée par le médium cinématographique sur la scène est manifeste : les deux champs d'expertise, œuvre scénique et cinéma, ne peuvent évoluer sur un même pied d'égalité par leur nature divergente, mais ils sont intimement liés. *Relâche* fait ainsi

¹¹⁵ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Allia, 2003, p. 55.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 39.

¹¹⁷ Selon George Baker qui ne fait qu'effleurer cette idée, l'apport majeur de l'événement scénique réside dans le déplacement du ballet vers le batifolage et la farce, mais également dans l'introduction du quotidien dans le Grand Art. À ce sujet, consulter George Baker, *The Artwork Caught by the Tail*, Cambridge (Mass.), The M.I.T. Press, p. 306.

ressortir le pouvoir des technologies et notamment du cinéma. Alors que la scène tente d'imiter les effets du cinéma grâce, entre autres, au dispositif d'éclairage, « la danse devient cinématographique »¹¹⁸ et le film vide la scène de ses danseurs réels pour les présenter à nouveau dans le virtuel. En somme, ce qu'il reste de l'entièreté de l'œuvre scénique n'est donc qu'une trace, que la réminiscence d'un ballet.

2.3. Présence technologique

Les artistes de *Relâche* semblent avoir déplacé l'attention de la scène vers le film qui, à l'origine, ne devait être qu'un auxiliaire au ballet. En effet, bien que nous ayons découvert différentes relations intermédiaires dans ce spectacle, toutes convergent vers un même médium : le cinéma semble dominer l'œuvre scénique et se situe au cœur des échanges. Le spectacle entier acquiert une apparence cinématographique. *Entr'acte* participe ainsi à l'hybridation des médiums : les propriétés des créations scénique et cinématographique se fondent l'une dans l'autre et permettent la valorisation des technologies, en l'occurrence du cinéma.

Par ailleurs, grâce à ce dialogue avec la scène, le film n'a plus de sens s'il est situé hors de son contexte immédiat de l'événement. Comme le mentionne Thomas Elsaesser qui considère *Entr'acte* comme un film dadaïste, la notion événementielle ou de performance est fondamentale lorsque l'on s'attarde aux projections cinématographiques de Dada : « What was Dada in regard to cinema was not a specific film, but the performance, not a specific set of techniques or textual organization, but the spectacle [...] there were no Dada

¹¹⁸ Andrée Martin, *op. cit.*, p. 72.

films outside the events in which they figured »¹¹⁹. De ce fait, *Entr'acte* – dans la mesure où il est considéré de la même manière que les films dadaïstes – n'existe pas en dehors de l'événement. N'étant plus perçu comme un produit (ou un objet) autonome, détourné de sa nature même, le film manifeste ainsi sa nouvelle condition d'existence : il échange avec la scène dans l'ici et maintenant. Comme l'explique Walter Benjamin dans son texte « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » : « [...] la reproduction technique [...] était en mesure désormais, non seulement de s'appliquer à toutes les œuvres d'art du passé et d'en modifier, de façon très profonde, les modes d'action, mais de conquérir elle-même une place parmi les procédés artistiques »¹²⁰.

Dans le spectacle *Relâche*, la présence de la scène se confond avec la présence filmique pour créer une seule et même œuvre où l'aspect cinématographique est lié à l'immédiateté d'une représentation événementielle¹²¹. Les procédés techniques envahissent la scène, laquelle est également versée dans le film : l'œuvre se situe dans un « entre-deux », entre l'œuvre originale et sa reproduction, entre l'œuvre d'art traditionnelle et les « nouvelles » technologies, à la limite de l'esthétique moderniste et bourgeoise¹²².

¹¹⁹ Thomas Elsaesser, « Dada / Cinema? », *Dada / Surrealism 15*, 1986, p. 19.

¹²⁰ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 12.

¹²¹ La présence est entendue ici selon la définition de l'aura de Benjamin : « [...] à l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura. Ce processus a valeur de symptôme ; sa signification dépasse le domaine de l'art. [...] [Ainsi] la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. [...] [Car d'une part] elle substitue à son occurrence unique son existence en série. [Et d'autre part] elle actualise l'objet reproduit ». Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Allia, 2003, p. 15-16; cité sur le site Internet du groupe de recherche *Performativité et effets de présence* de l'UQÀM, <http://www.effetsdepresence.org/presence.html>, (page consultée le 5 février 2008).

¹²² Olivier Asselin affirme que « la dévaluation de l'aura par la reproduction peut contribuer à remettre en question toute l'esthétique bourgeoise, qui fétichise indûment l'œuvre d'art (et l'acteur). » Voir Olivier Asselin, « Le corps subtilisé : l'œuvre d'art à l'ère de la photographie et du cinéma », *Jeu : cahiers de théâtre*, vol. 3, n° 88, (septembre 1998), p. 119,

Somme toute, le spectacle *Relâche* va bien au-delà de l'intention des artistes dadaïstes. Plutôt que de se libérer simplement de l'objet comme l'a généralement fait Dada, *Relâche* réutilise le médium cinématographique – un objet matériel et autonome – au sein de l'événement pour le reconfigurer.

Chapitre 3. Localité et institutions

Le rôle du spectacle *Relâche* va au-delà des frontières de la scène : l'œuvre agit sur l'intégralité de l'espace qui lui est offert. L'analyse se poursuit ici en fonction des nouveaux paramètres liés au lieu élargi, afin de comprendre la portée du spectacle sur l'institution – artistique – et son public. L'institution sera définie comme « un ensemble de pratiques, de rites et de règles de conduite entre des personnes ainsi que l'ensemble des représentations qui concernent ces pratiques, qui définissent leur signification et qui tendent à justifier leur existence »¹. Nous serons ainsi amenée à comprendre la manière dont *Relâche* et *Entr'acte* s'inscrivent physiquement et socialement dans un lieu institutionnel. Nous verrons par ailleurs comment ils réussissent à bouleverser les pratiques artistiques de l'institution à laquelle ils sont affiliés.

1. Le Théâtre des Champs-Élysées : réceptacle institutionnel

Le Théâtre des Champs-Élysées, espace dans lequel se produisent les différents échanges entre les médiums du spectacle *Relâche*, circonscrit l'œuvre et définit son contexte. Si le lieu est modifié, tous les critères sont également changés et le message s'en trouve altéré². À l'inverse, le spectacle déconstruit l'espace physique réservé à l'œuvre et s'approprie de l'intégralité du lieu. Pour mieux comprendre ce dialogue entre le spectacle et le lieu, nous nous concentrerons tout d'abord sur l'attaque des conventions de l'institution par Dada et nous examinerons l'identité institutionnelle du Théâtre des Champs-Élysées.

¹ Définition du politiste français Jacques Lagroye, cité sur le site Internet de l'Encyclopaedia Universalis, <http://www.universalis.fr/corpus2-encyclopedia/117/0/NT01812/encyclopedia/INSTITUTION.htm>, (page consultée le 20 mars 2009).

² Voir à ce sujet Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge (Mass.), The M.I.T. Press, 1993, p. 154.

1.1. De la galerie d'art au Théâtre des Champs-Élysées : institution et légitimité

Malgré la création de *Relâche*, Francis Picabia est avant tout un artiste d'art visuel qui s'illustre par ses œuvres picturales bidimensionnelles, notamment par des images mécanomorphes figuratives qui évoquent des machines tirées de magazines scientifiques, de la vie même. En souhaitant contester le courant moderniste de l'époque qui tend vers l'abstraction, ces œuvres sont choquantes, voire rétrogrades pour un certain public et les critiques.

Selon Foster, « pour les artistes d'avant-garde les plus profonds, [...], le but recherché n'est jamais une négation abstraite de l'art ni une réconciliation romantique avec la vie mais une remise en question perpétuelle des conventions chez l'une et l'autre »³. C'est dans cette visée que Picabia introduit ses images mécanomorphes dans la galerie d'art, un lieu institutionnel et commun de l'art moderne à l'époque. Il les expose dans plusieurs galeries dont La Cible en 1920, la galerie Dalpayrat de Limoges l'année suivante ainsi que la galerie Dalmau de Barcelone en 1922. Le cycle d'œuvres était présenté aux côtés d'une seconde série de peintures figuratives, des portraits d'« Espagnoles »⁴.

Comme l'explique Miwon Kwon, l'espace de la galerie comme celui du musée, ce « déguisement institutionnel », est pur et stérile et semble permettre à l'art de s'émanciper de la vie, du monde quotidien et extérieur :

The seemingly benign architectural features of a gallery/museum, in other words, were deemed to be coded mechanisms that actively disassociate the space of art from the outer world, furthering the institution's idealist

³ Hal Foster, *Le retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*, traduit de l'anglais par Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles, La lettre volée, 2005, p. 42.

⁴ Consulter Philippe Hansebout, Jérôme Douard et Aimée Fontaine (dir.), *Francis Picabia, singulier idéal*, Paris, Musées, 2002, p. 244.

imperative of rendering itself and its values “objective”, “disinterested” and “true”⁵.

Pourtant, par la figuration et le mimétisme, les œuvres mécanomorphes de Picabia réintroduisent des images du monde extérieur et quotidien dans l'espace hermétique de la galerie d'art.

Par leur nature et leur intention ambiguës et surtout parce qu'elles sont exposées dans la galerie, ces images mécanomorphes ont fait l'objet d'une attention particulière des critiques modernistes quelques décennies plus tard. Elles se situent aux limites de la compréhension pour ces auteurs qui ont interrogé les œuvres et qui paraissent hésiter entre une interprétation liée à la tradition de l'art formaliste et une dénonciation dadaïste. Dans son ouvrage *Histoire de la peinture moderne*, Herbert Read critique le tableau-machine *Parade amoureuse* qui attaque les traditions sociales et artistiques par le militantisme de Dada défini comme un « coup de fouet permanent » : « [...] Picabia peignit des machines absurdes qui n'avaient d'autre fonction que de tourner en ridicule la science et la notion d'efficacité »⁶. Même si elles sont couramment affiliées au nihilisme de Dada, ces images ont tout de même fait l'objet d'une attention particulière chez certains auteurs formalistes dont William Rubin qui les considère comme un sommet dans l'œuvre peinte de l'artiste⁷.

⁵ Miwon Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge (Mass.), The M.I.T. Press, 2002, p. 13.

⁶ Herbert Read, *Histoire de la peinture moderne*, Paris, Aimery Somogy, 1960, p. 120. Selon Herbert Read, l'image mécanomorphe est perçue comme une insurrection contre l'éthique du monde machiniste et propose une représentation de l'assujettissement de l'homme face à la machine. L'œuvre mécanomorphe dépeint une image satirique et blasphématoire, voire hérétique de la société occidentale.

⁷ William Stanley Rubin, *Art dada et surréaliste*, Paris, Seghers, 1976, 521 p. L'œuvre *Très rare tableau sur la Terre* se rattache selon lui à la tradition cubiste par les plans de la composition. L'auteur explique que les cylindres, probablement inspirés des *Contrastes de formes* (1913) de Léger, renvoient également aux constructions de Picasso. Propulsés « dans l'espace du spectateur » plutôt qu'ils ne créent une illusion tridimensionnelle vers le fond, ils se détachent en relief du support et entraînent un jeu d'ombres qui se modifie selon la façon dont elles agrippent la lumière.

Comme la galerie d'art, le musée, réceptacle des œuvres glorifiées par le modernisme, a également été attaqué par les dadaïstes et plus particulièrement par Marcel Duchamp qui y a introduit des objets de la vie courante⁸. De Haas soutient que le musée « change le statut de l'objet en le rendant susceptible d'être regardé comme œuvre d'art »⁹. Avec ce geste où tout peut devenir art par le simple fait qu'il soit inscrit dans les limites de l'institution, Duchamp avait, semblait-il, atteint les limites de l'esthétique et ébranlé les propriétés muséales¹⁰. Cependant, bien que cette pratique, comme celle de Picabia, agisse sur la perception et la compréhension de l'institution et en interroge la légitimité esthétique, elle ne modifie pas l'institution en elle-même. Selon Hal Foster, l'avant-garde historique ne réussit pas, par ces pratiques, à ébranler, voire à déconstruire l'institution¹¹. Par l'analyse de ces exemples, nous sommes portée à croire, avec Foster, que, de même que l'avant-garde historique, « le *ready-made* ne remet pas en question le *nexus* galerie / musée »¹². Les *ready-mades* de Duchamp attaquent les conventions de l'art d'une manière intrinsèque à l'œuvre même (ce que Foster appelle « intérieur »¹³) et « explicite[nt] les conditions d'énonciation de l'œuvre d'art à partir de l'extérieur, au départ d'un objet totalement étranger »¹⁴. Mais ces œuvres restent un acte performatif et « le résultat est, toujours selon

⁸ L'œuvre *Fontaine (Urinoir)* de Duchamp réalisée en 1917 en est un exemple. Cet objet de la vie quotidienne, par son intégration dans le musée, est devenu une œuvre d'art. Consulter Patrick de Haas, *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt*, Paris, Transéditions, 1986, p. 14.

⁹ *Ibid.*, p. 83.

¹⁰ Au sujet de la tentative de destruction des institutions chez Dada, les propos intransigeants de Tristan Tzara concernant le musée sont cités par Berghaus : « Museums are like Père Lachaise cemetery! » (Günter Berghaus, *Theater, Performance and the Historical Avant-Garde*, New York, Palgrave MacMillan, 2005, p. 157.)

¹¹ Nous avons expliqué la thèse de l'auteur dans le premier chapitre (Voir p. 20).

¹² Hal Foster, *Le retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*, traduit de l'anglais par Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles, La lettre volée, 2005, p. 45.

¹³ *Ibid.*, p. 43.

¹⁴ *Ibid.*, p. 43-44.

Foster, de révéler les limites conventionnelles de l'art à un moment et dans un lieu donnés [...] »¹⁵.

Pour déconstruire plus profondément l'institution artistique, les artistes doivent intégrer le lieu même dans lequel se situe l'œuvre et le modifier. Les exemples donnés ici démontrent que Dada n'a pas réussi ce travail au sein de l'espace du musée ou de la galerie. Mais qu'en est-il des autres lieux artistiques, dont celui dans lequel évolue *Relâche* et *Entr'acte* ?

Par son statut d'événement, le spectacle n'évolue pas dans le cadre du musée, ni de la galerie, mais dans un espace institutionnel autre, le théâtre. Contrairement aux soirées dadaïstes qui ne peuvent pas intervenir directement sur l'institution puisqu'elles sont produites dans un lieu affranchi de toutes lois institutionnelles – par exemple, le Cabaret Voltaire, lieu de réunion des dadaïstes zurichois¹⁶ – le spectacle *Relâche* est présenté au Théâtre des Champs-Élysées de Paris, une institution légitime depuis de nombreuses années déjà. *Relâche* est le seul spectacle à l'esprit aussi fortement dadaïste à s'être produit dans une telle institution artistique, un théâtre bourgeois accueillant une élite culturelle et économique. Günter Berghaus note l'importance accordée à cet espace théâtral qui était auparavant le lieu de la classe bourgeoise : « In the nineteenth century, theatre was predominantly a sector of the entertainment industry and catered for bourgeois audiences with a taste for escapist, melodramatic, and sentimental drama »¹⁷. Avec l'arrivée des avant-gardes historiques, la structure de la production théâtrale prise par cette bourgeoisie est contestée et remise en question : cette vague d'artistes a modifié profondément les codes

¹⁵ *Ibid.*, p. 43-44.

¹⁶ Günter Berghaus, *op. cit.*, p. 179.

¹⁷ *Ibid.*, p. 45.

théâtraux, notamment la narrativité, le quatrième mur et le réalisme, pour créer des œuvres qui ne sont pas seulement des mises en scène de textes d'auteurs, mais de véritables événements autonomes, rattachés à aucune tradition¹⁸. Certaines manifestations d'avant-garde (dadaïstes), dont le *Salon Dada* présenté dans le cadre de la *Saison Dada* de 1921, avaient déjà été produites au Théâtre des Champs-Élysées, lequel compte trois salles – la grande salle à l'italienne, la Comédie et le Studio¹⁹. Mais, contrairement à ces manifestations qui se tenaient généralement dans le hall du Studio, *Relâche* occupait le théâtre principal, soit la salle à l'italienne où se produisaient les opéras, les Ballets russes et les Ballets suédois²⁰.

1.2. L'espace du spectateur : entre scène et salle

Un article de Paul Fierens daté de 1929, qui fait l'éloge architectural du nouveau Théâtre Pigalle à l'époque de sa création, dévoile sa perception des trois grands théâtres parisiens de l'époque, soit l'Opéra Garnier, le Théâtre des Champs-Élysées et le Théâtre Pigalle. Selon lui, la caractéristique première du Théâtre des Champs-Élysées est sa salle :

¹⁸ Berghaus explique qu'une première vague d'artistes d'avant-garde – soit les postimpressionnistes, symbolistes et les artistes de l'*Art nouveau* – fera son entrée au début du XX^{ème} siècle, mais ce n'est que plus tard, avec les avant-gardes historiques, que se produira une critique des conventions institutionnelles.

¹⁹ Michel Sanouillet précise les manifestations qui ont eu lieu au *Salon Dada* : « Le programme, tel qu'établi par Picabia et Tzara (les membres du groupe *Littérature* semblent n'y avoir prêté qu'un médiocre intérêt), devait comprendre trois manifestations reliées entre elles par une exposition permanente : celle-ci (*Salon Dada*) devait se tenir dans le hall du Studio des Champs-Élysées (au dernier étage de l'immeuble de l'avenue Montaigne) pompeusement baptisé "Galerie Montaigne", du 6 au 30 juin 1921 ». Le 10 juin 1921, la première soirée du *Salon Dada* présentait la « pièce théâtrale » *Le Cœur à gaz* de Tristan Tzara. Voir Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, Hazan, 1969, p. 276 et 280; Steven Moore Whiting, *Satie the Bohemian: from Cabaret to Concert Hall*, Oxford, Toronto, Oxford University Press, 1999, p. 515.

²⁰ Michel Sanouillet précise la spécificité des représentations qui ont lieu dans chaque salle : « Si la salle du Studio abritait les classiques (Firmin Gémier y donnait *L'Avare* et y répétait *A Midsummer Night's Dream*), le Théâtre des Champs-Élysées donnait résolument dans le moderne international (Ballet suédois et russes, chœurs ukrainiens, pianiste hongroise, danses d'Isadora Duncan et de la Loie Fuller) ». (*Ibid.*, p. 276.)

Mesurons le chemin parcouru de l'Opéra Second Empire (Garnier, Carpeaux, Paul Baudry) au Théâtre des Champs-Élysées (Van de Velde, les frères Perret, Bourdelle, Maurice Denis) et de celui-ci au Théâtre Pigalle (Charles Siclis et les électriciens) : en chacun des trois monuments se fixe le goût d'une époque, mauvais ou bon, on ne niera point que les architectes de 1929 aient beaucoup mieux approprié que leurs prédécesseurs leur œuvre à sa destination, à sa destinée. L'Opéra, c'est un escalier; les Champs-Élysées, une salle; Pigalle, c'est un théâtre²¹.

En désignant le Théâtre Pigalle comme un vrai lieu de spectacle, l'auteur montre que l'importance doit être accordée aux propriétés scéniques plutôt qu'à certaines particularités architecturales adjacentes, comme la salle ou l'escalier notamment. Bien que l'auteur ne développe pas son point de vue au sujet du Théâtre des Champs-Élysées, le lecteur peut comprendre que ce dernier n'est pas à la hauteur du Théâtre Pigalle, car l'importance est accordée à la salle plutôt qu'à la scène. Si cet élément est envisagé comme l'une des particularités essentielles du Théâtre des Champs-Élysées, l'espace réservé aux spectateurs, la salle, devient un lieu nécessaire, d'importance égale à celui destiné aux danseurs-acteurs, la scène. Le spectacle *Relâche* utilise cet espace en portant une attention particulière au public qui s'y trouve et auquel il est intimement lié.

Comme le souligne Alan Wood au sujet des œuvres théâtrales, l'existence d'une création scénique ne se limite pas à ses composantes formelles. Elle nécessite également la prise en compte des paramètres sociaux : « [...] the art form exists only in the context of its audience and the larger society which it comes »²². *Relâche* démontre bien le rôle fondamental de la dimension sociale du théâtre signalée par Wood : l'achèvement, la

²¹ Paul Fierens, « Une vraie salle de théâtre », *Variétés Revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain*, vol. 2, n° 4, (15 août 1929), p. 271.

²² Alan Wood, « Emphasizing the Avant-Garde. An Exploration in Theatre Historiography, Interpreting the Theatrical Past », dans Thomas Postlewait et Bruce A. McConachie (dir.), *Essays in the Historiography of Performance*, Iowa, University of Iowa, 2000, p. 171.

réussite de l'œuvre, dépend en grande partie de sa réception. Si la présence d'un auditoire lui est nécessaire, l'œuvre dadaïste la provoque, dans une intention destructrice. Déjà, sur le programme distribué aux spectateurs était inscrit : « J'aime mieux entendre crier qu'applaudir »²³. Picabia suggérait également aux ex-Dadas de venir assister à la représentation du ballet, exprimer leur mécontentement et crier « À bas Satie ! », « À bas Picabia ! », « Vive la Nouvelle Revue Française ! ». Les spectateurs étaient prévenus de se munir de lunettes noires, de coton pour les oreilles ainsi que de sifflets, qui étaient en vente à l'entrée, pour venir assister au spectacle.

Paradoxalement, *Relâche* cherche tout de même à dialoguer avec cet auditoire qui lui sert de cible pour une attaque déjà bien réfléchie. En s'adressant aux critiques qui jugent le ballet dépourvu de nouveauté, Picabia rétorque : « *Relâche* n'a pas été fait pour vous, mais pour quelques amis très chers et pour le grand public dont l'ensemble est devenu un ami pour nous »²⁴. Cette citation confirme l'ambiguïté de la relation entre *Relâche* et son public qui est à la fois attaqué et averti.

Afin d'échanger avec ce public, le spectacle scénique tend à se continuer dans la salle. Dans son entreprise de démantèlement, il abolit le « quatrième mur » tel que redéfini, entre autres, par Brecht, cet écart entre spectacle et public, entre scène et salle²⁵ :

²³ Carole Boulbès, *Picabia, le saint masqué*, Paris, Jean-Michel Place, p. 83.

²⁴ Voir Francis Picabia, « Encore un péché mortel », *Paris-Journal*, 19 décembre 1924, p. 1, cité dans Francis Picabia, *Écrits critiques*, édition établie par Carole Boulbès, Paris, Mémoire du Livre, 2005, p. 547.

²⁵ Déjà aux XVII^e et XVIII^e siècles, le spectateur de théâtre était au cœur de la pensée de plusieurs auteurs dont celle, entre autres, de l'écrivain et philosophe français Denis Diderot qui a élaboré une réflexion sur le quatrième mur : « Sois donc que vous composiez soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez au bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre. Jouez comme si la toile ne se levait pas. » (Denis Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, LEW., III, p. 453, cité dans Jean-Claude Bonnet, « Diderot a inventé le cinéma », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, vol. 18, n° 18-19, 1995, p. 29.)

[...] on joue comme si la scène avait non pas trois murs, mais quatre; le quatrième du côté du public. On suscite et on entretient l'idée que ce qui se passe sur scène est un authentique processus événementiel de la vie; or, dans la vie, il n'y a évidemment pas de public. Jouer avec le quatrième mur signifie donc jouer comme s'il n'y avait pas de public²⁶.

Une interaction marquante est établie entre le spectateur et l'acteur dans *Relâche*. Nous n'avons qu'à évoquer à nouveau le premier acte du spectacle qui débute dans la salle, où la danseuse étoile est assise au milieu d'une rangée : la place avait été choisie pour déranger les spectateurs lorsque la danseuse devait se lever et monter sur scène. Le spectacle se termine dans la salle, de la même manière : la danseuse retourne s'asseoir auprès des spectateurs après sa prestation. Un brouillage s'effectue entre les deux espaces du Théâtre des Champs-Élysées et les rôles respectifs du public et des interprètes sont mis en question : d'une part, les acteurs-danseurs redeviennent des gens ordinaires puisqu'ils imitent le spectateur et d'autre part, en côtoyant les danseurs, le spectateur est convié indirectement à intégrer l'œuvre, à y prendre part²⁷. Contrairement à la galerie d'art ou le musée, la salle du Théâtre des Champs-Élysées permet de réunir dadaïstes et public dans une proximité évidente pour une attaque spontanée.

Le spectacle confirme ainsi son ouverture à l'espace social environnant et au public.

Olivier Fahle souligne ce « rapport [...] de l'observateur à l'œuvre dans lequel les deux

²⁶ Bertolt Brecht, « L'achat du cuivre, 1939-1940 », *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 2000, p. 613-614.

²⁷ Les possibilités intermédiaires qu'offre le spectacle scénique pour son créateur Picabia convergent vers un même but, celui de confondre la sphère artistique et la sphère sociale. Dans « "Roi d'un jour, fou pour toujours", *Les fêtes cannibales de Francis Picabia* », Sarah Cochran aborde les soirées de gala, des œuvres non avant-gardistes, réalisées par l'artiste sur la Côte d'Azur entre 1930-1936. Elle explique que ce dernier conçoit ses galas de la même manière qu'il a pensé *Relâche*, c'est-à-dire en ayant l'intention d'abolir la frontière entre spectateurs et acteurs. Cochran note à ce propos que « Le "Gala des Fous" et le "Gala des Cannibales" permettent aux invités de transgresser les codes sociaux en les encourageant à se donner en spectacle [...] » (Sarah Cochran, « "Roi d'un jour, fou pour toujours". *Les fêtes cannibales de Francis Picabia* », dans Philippe Hansebout, Jérôme Douard et Aimée Fontaine (dir.), *Francis Picabia, singulier idéal*, Paris, Musées, 2002, p. 87.)

niveaux, œuvre et réception, ne s'opposent plus comme des domaines fondamentalement distincts » et ajoute que « le but est [...] de créer par l'action un espace de communication qui ne livre pas tout simplement à l'observateur une perspective extérieure commode »²⁸.

La volonté du spectacle d'anéantir la limite imaginaire entre scène et salle se confirme davantage par l'abolition du rideau de scène (fig. 6), qui aurait dû se fermer pour la pause, mais qui est absent puisqu'il est remplacé par l'écran sur lequel est présenté *Entr'acte*²⁹. Alan Wood définit cette frontière :

Curtains were routinely used over the past century and a half to separate the world of the stage – the world of illusion from the real world of the audience. [...] The lifting (or, occasionally, opening) of the curtain signalled that the illusion had begun as the view through the picture frame of the proscenium arch appeared³⁰.

La disparition de la cloison dans *Relâche* abolit toute illusion et laisse place à un contact direct entre le public et l'œuvre, entre les spectateurs et l'écran³¹.

Une volonté d'échange entre public et œuvre se perçoit au sein du film *Entr'acte* où les images montrent une proximité évidente entre les producteurs et les récepteurs. L'image de bourgeois caricaturés³² présentés à l'écran rappelle les spectateurs assis dans la salle, des bourgeois parisiens, comme si ceux-ci étaient amenés à prendre part au film en « jouant »

²⁸ Olivier Fahle, « Le mouvement du mouvement : le film dada », dans Henri Béhar et Catherine Dufour (dir.), *Dada. Circuit total*, Paris, L'Âge d'homme, 2005, p. 541.

²⁹ Cette substitution témoigne de l'importance du cinéma pour le spectacle : le film s'impose ici comme une œuvre au même titre que la partie dansée et non pas comme un entracte.

³⁰ Alan Wood, « Emphasizing the Avant-Garde. An Exploration in Theatre Historiography, Interpreting the Theatrical Past », dans Thomas Postlewait et Bruce A. McConachie (dir.), *Essays in the Historiography of Performance*, Iowa, University of Iowa, 2000, p. 172.

³¹ Nous nous référons à Wood pour ce point : « Their insistence that the means of theatrical production not be hidden, that audience members be able to see the rigging and means of production (in part demystify the event by making clear the source of theatrical magic), must have influenced the popular theatre, at least indirectly ». Wood se réfère à la théorie du théâtre épique de Brecht qui a anéanti les conventions du rideau théâtral. (*Ibid.*, p. 173.)

³² Dans la seconde partie du film, les images du cortège montrent la bourgeoisie qui adopte des attitudes et des positions risibles. Les bourgeois-acteurs mangent les couronnes faites, non pas de fleurs, mais de pain et sautillent derrière le corbillard.

aux côtés des créateurs, Picabia et Satie, des acteurs-danseurs du ballet, dont Jean Börlin, ainsi que de plusieurs dadaïstes – dont Marcel Duchamp et Man Ray – qui ont eux-mêmes assisté à l’une des représentations du spectacle. Une correspondance potentielle existe entre auteur et spectateur, entre acteurs et public. Comme le note Benjamin « [c]hacun aujourd’hui peut légitimement revendiquer d’être filmé ». L’auteur ajoute qu’« [e]ntre l’auteur et le public, la différence est en voie, par conséquent, de devenir de moins en moins fondamentale »³³.

1.3. Le Théâtre des Champs-Élysées au cinéma

Nous l’avons vu, loin de se limiter à l’espace scénique, le spectacle se prolonge dans la salle et s’approprie ce nouvel espace. Inversement, *Entr’acte* permet au public de voir le miroir de lui-même et de participer indirectement à l’œuvre. Si le film laisse l’espace social l’imprégner, il accorde également une place à la structure bâtie du Théâtre des Champs-Élysées puisqu’il présente dès le début du prélude cinématographique des images du toit du bâtiment³⁴. Outre la vue de l’édifice, les premières minutes du court-métrage montrent également aux spectateurs la succession par fondus enchaînés des plans inversés en diagonale des toits et des cheminées de la ville de Paris qui ont été filmés depuis le toit du Théâtre des Champs-Élysées³⁵. L’allusion au lieu parisien est d’autant plus évidente lorsque le film présente des images de la Place de l’Opéra Garnier, de la Place de

³³ Walter Benjamin, *L’œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l’allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Allia, 2003, p. 47-48.

³⁴ Voir Chapitre 2, p. 50. *Entr’acte* expose le toit du théâtre à plusieurs reprises durant la première partie du film. Notons, entre autres, la partie d’échecs de Marcel Duchamp et Man Ray. René Clair, *Entr’acte*, Paris, 1924, (4’29).

³⁵ Voir, entre autres, la première partie du film *Entr’acte*. *Ibid.*, (2’10).

la Concorde et de ses voitures qui circulent autour, témoignant de l'activité urbaine³⁶. Le film effectue un montage à partir des différents plans des lieux – salle, édifice, ville de Paris – afin de regrouper dans un même espace-temps des fragments que les spectateurs ne peuvent pas voir depuis la salle dans laquelle ils sont installés.

La logique de l'index élaborée par Krauss à partir de Peirce pour définir le « statut documentaire » de la photographie³⁷, peut aider à comprendre les images d'*Entr'acte*³⁸. La photographie, comme le cinéma, montre le réel : « Cette qualité de transfert ou de trace donne à la photo son statut documentaire, sa véracité indéniable [...]. Le tissu conjonctif qui lie les objets contenus dans la photo est celui du monde lui-même [...] »³⁹. L'explication de Pierce est citée pour montrer ce lien indiciel entre la réalité et sa reproduction photographique :

Les photographies [...] sont très instructives parce que nous savons qu'à certains égards elles ressemblent exactement aux objets qu'elles représentent. Mais cette ressemblance est due aux photographies qui ont été produites dans des circonstances telles qu'elles étaient physiquement forcées de correspondre point par point à la nature⁴⁰.

³⁶ *Ibid.*, (3'11) et (4'39).

³⁷ Rappelons les propos de Krauss inspirés de Pierce au sujet du statut indiciel de la photographie : « Toute photographie est le résultat d'une empreinte physique qui a été transférée sur une surface sensible par les réflexions de la lumière. La photographie est donc le type d'icône ou de représentation visuelle qui a avec son objet une relation indicielle ». (Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993, p. 71.)

³⁸ André Gaudreault relate l'ascendance commune de la photographie et du cinéma à ses débuts : « C'est en tant qu'héritier en ligne droite de l'appareil photographique que le cinématographe fait son entrée au sein d'une série culturelle préexistante, et c'est à ce titre qu'il est immédiatement perçu comme appareil de captation [...] ». (André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS, 2008, p. 148.)

³⁹ Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 80. Krauss explique que la photographie s'émancipe de tout symbolisme pour dialoguer avec la réalité du monde : « Ce qui la distingue de la véritable icône, c'est le caractère absolu de cette genèse physique, une genèse qui semble court-circuiter ou refuser les processus de schématisation ou de médiation symbolique qui opèrent dans les représentations graphiques de la plupart des peintures ». (Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 71.)

⁴⁰ Charles S. Pierce, *The Art of Reasoning* [1895], dans Charles S. Pierce, *Écrits sur le signe*, traduit de l'anglais par Gérard Deledalle, Paris, Le Seuil, 1978, p. 151, cité dans *Ibid.*, p. 83.

Dans ce cas, la condition d'indice souligne la corrélation immédiate entre l'objet réel, physique, et celui représenté. Ce constat dévoile que les images d'*Entr'acte* agissent à titre de document indiciel, comme le fait la photographie. Dans ce cas-ci, elles montrent les spécificités d'un endroit précis : le site qui l'accueille, soit le Théâtre des Champs-Élysées et le contexte même dans lequel évolue cette construction.

Un effet *in situ* fort est ainsi manifeste. Le spectacle s'approprie ainsi les différents espaces qui définissent le Théâtre des Champs-Élysées – le théâtre et le lieu même dans lequel ce dernier se situe – jusqu'à intégrer une image du public et du lieu dans l'univers cinématographique. Le médium cinématographique, technologie reproductible dans son essence même, confirme son attachement au lieu – institutionnel – dans lequel il a été projeté lors de sa première. Cette dépendance entre une projection cinématographique et un lieu aussi élitiste font ici dialoguer deux types d'institutions qui ont un statut hétérogène.

2. La violence institutionnelle

Comme l'explique Günter Berghaus, bien que l'œuvre d'avant-garde rejette l'idéologie de la société bourgeoise, elle utilise tout de même ses institutions théâtrales⁴¹. Par les images d'*Entr'acte*, le spectacle affirme son attachement au Théâtre des Champs-Élysées. Ce constat permet de poursuivre l'analyse en examinant l'introduction du cinéma au théâtre. Cette confrontation entre les institutions semble être le véritable moyen d'intervenir sur les pratiques sociales du théâtre et d'atteindre les protagonistes de la classe d'élite dans le lieu même qui leur est réservé.

⁴¹ Voir à ce sujet, Gunter Berghaus, *Theater, Performance and the Historical Avant-Garde*, New York, Palgrave MacMillan, 2005, p. 41.

2.1. La seconde naissance du cinéma⁴². L'institution en émergence

À propos de la conception d'*Entr'acte*, Pierre Arnould souligne que :

Cette collaboration cinématographique arrive à un moment d'acmé de l'entreprise de destruction de Picabia. Celui-ci accapare les moyens de ce qui n'était pas encore considéré comme un art, tant s'en faut, mais comme un divertissement populaire et une technique en concurrence écrasante avec les modes d'expression traditionnels – en 1917, Apollinaire la voyait déjà supplanter le livre⁴³.

Afin d'interroger l'affirmation de l'auteur concernant le statut du cinéma à l'époque d'*Entr'acte*, cette partie examinera l'identité « institutionnelle » du film lors de sa présentation au Théâtre des Champs-Élysées. Par extension, nous analyserons également la légitimité institutionnelle du médium cinématographique au début du siècle dernier.

Dans son ouvrage *Cinéma et attraction*, André Gaudreault étudie les fondements artistiques du dispositif cinématographique et soutient que l'institutionnalisation du cinéma ne coïncide pas avec son « invention », mais qu'elle résulte plutôt d'une évolution qui va de pair avec la possibilité pour le cinématographe / cinéma d'obtenir une identité de l'ordre de l'artistique :

Pour que le cinéma puisse avoir accès au royaume des arts, il aura fallu que l'*espace institutionnel problématique* de la cinématographie acquiert, comme le suggère Denis Simard, *stabilité, spécificité et légitimité*, toutes choses qui se gagneront, peu à peu, au cours de ce long *processus* que nous désignons comme étant celui de l'institutionnalisation⁴⁴.

⁴² Nous empruntons cette expression à André Gaudreault.

⁴³ Pierre Arnould, *Francis Picabia. La peinture sans aura*, Paris, Gallimard, 2002, p. 204.

⁴⁴ André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS, 2008, p. 145. En outre, l'article d'André Gaudreault et de Philippe Marion expose les deux naissances du cinéma, soit la naissance technique et institutionnelle : « Une première naissance intervient lorsqu'une technologie nouvelle est utilisée pour donner l'opportunité d'un nouveau déploiement à des pratiques plus

Puisque les conventions demandées pour l'institutionnalisation d'un médium prennent un certain temps à s'établir, il est impossible de parler d'« institution cinématographique » avant 1910 ou au moment de la cinématographie-attraction. Gaudreault et Marion définissent trois « phases » dans le processus institutionnel, dont la première, celle de la cinématographie-attraction, est « marquée par la subordination aux institutions environnantes »⁴⁵. La légitimité du cinéma comme art et comme médium autonome se constitue en effet autour des années 1914-1915⁴⁶. Avant cette date, le cinéma, loin d'être reconnu comme un art, est tributaire des spectacles scéniques. Comme le souligne Michel Marie, « le statut artistique du film va ainsi osciller jusqu'en 1914 entre l'assimilation au théâtre et celle du "spectacle de curiosité" »⁴⁷. À cette époque, le dispositif cinématographique peut être soumis à une institution bourgeoise et légitime, le théâtre, ou dépendre d'un spectacle populaire.

Il serait aisé de comprendre la nature d'*Entr'acte* selon une quête de légitimité culturelle comme au temps de la cinématographie-attraction où le dispositif cinématographique était encore sous le joug d'autres institutions. Plusieurs critiques et

anciennes, sous l'autorité desquelles vient se placer cette technologie [...] Une seconde naissance se manifeste lorsque les ressources expressives que le média a développées gagnent une légitimité institutionnelle et imposent leur spécificité ». (André Gaudreault et Philippe Marion, « Cinéma et généalogie des médias », *Médiamorphoses*, n° 16, avril 2006, p. 25-26.)

⁴⁵ *Ibid.*, p. 26. Les auteurs continuent leur réflexion en ajoutant que la seconde phase « [...] se caractéris[e] par un processus de détachement de l'environnement institutionnel préexistant et, enfin, par une troisième phase qui consiste en une période d'insubordination, condition nécessaire à l'institutionnalisation / autonomisation du cinéma ».

⁴⁶ Gaudreault nomme « proto-institutionnelle » la période allant de 1908 à 1914 et l'« avènement du cinéma » se situant vers 1910. Voir André Gaudreault, *op. cit.*, p. 156.

⁴⁷ Michel Marie, « L'émergence de la notion d'auteur de films et le statut culturel du cinéma : l'exemple de Pathé et de la SCAGL », dans André Gaudreault, Germain Lacasse et Isabelle Raynauld (dir.), *Le cinéma en histoire : institutions cinématographiques, réception filmique et reconstitution historique*, Québec, Paris, Éditions Nota Bene ; Méridiens Klincksieck, 1999, p. 178. En outre, dans son ouvrage *Cinéma et attraction*, Gaudreault développe ce fait et l'élabore de manière à concevoir deux « pratiques culturelles » de la cinématographie-attraction, soit la « série culturelle "photographie" » et la « série "café-concert" ». (À ce sujet, voir André Gaudreault, *op. cit.*, p. 116.)

auteurs ont associé le spectacle au *music-hall*⁴⁸ et au café-concert car, si ces pratiques populaires faisaient participer le public, elles pouvaient aussi intégrer une partie filmée à leur spectacle⁴⁹. Alors que le *music-hall* semble se définir comme étant à l'opposé des institutions prisées par la bourgeoisie⁵⁰, l'analogie entre *Relâche* et le *music-hall* peut déjà manifester le potentiel de renversement des conventions que le spectacle est susceptible de provoquer. Mais un simple rapprochement de ce genre ne prend pas en compte la complexité de la dialectique institutionnelle ici présente entre le spectacle – *Entr'acte* – et le Théâtre des Champs-Élysées.

En 1924, à l'époque de la production d'*Entr'acte*, le cinéma a déjà acquis une certaine légitimité institutionnelle⁵¹. Si le court-métrage s'apparente de prime abord à la cinématographie-attraction, il s'est bel et bien affranchi de son assujettissement depuis quelques années déjà et a cessé d'être considéré comme une simple « attraction ». Son niveau d'institutionnalisation lui permet de s'imposer au Théâtre des Champs-Élysées comme une œuvre à part entière et corollairement, d'opposer davantage théâtre et cinéma

⁴⁸ Cette association est évidente lorsque l'on porte une attention particulière à la musique du ballet créée par Satie qui s'est inspiré précisément du *music-hall* et du cirque, voire de la musique populaire : il a emprunté ses thèmes à des chansons traditionnelles telles que *Cadet Rousselle*, *Y'a une pie dans le poirier*, *Le Père Dupanloup*, *As-tu vu la cantinière?* *Le navet*, *R'tire tes pieds*, *Tu n'vois pas que tu m'ennuies*. (Voir à ce sujet, Carole Boulbès, *Picabia, le saint masqué*, Paris, Jean-Michel Place, 1998, p. 76.)

⁴⁹ À ce sujet, Gaudreault souligne l'identité hybride, intermédiaire, du cinéma à l'époque de la cinématographie-attraction : « Avant que le cinéma ne finisse par devenir un média relativement autonome, le cinématographe a non seulement subi les "influences" des autres médias ou espaces culturels qui étaient en vogue au tournant du vingtième siècle, mais il fut à la fois numéro de vaudeville, spectacle de lanterne magique, numéro de magie, spectacle de féerie ou numéro de café-concert ». (André Gaudreault, *op. cit.*, p. 113.)

⁵⁰ Les futuristes avaient démontré cette opposition dans leur manifeste *Le Music-Hall* : « Tandis que le théâtre actuel exalte la vie intérieure, la méditation professorale, la bibliothèque, le musée, les luttes monotones de la conscience, [...] le Music-hall exalte l'action, l'héroïsme, la vie au grand air, l'adresse, l'autorité de l'instinct et de l'intuition ». (« Théâtre de variétés, Florence », *Lacerba*, 1^{er} octobre 1913, s. p., dans Giovanni Lista, *Futurisme*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, cité dans Patrick De Haas, *op. cit.*, p. 226-227.)

⁵¹ Consulter André Gaudreault et Philippe Marion, « Cinéma et généalogie des médias », *Médiamorphoses*, n° 16, avril 2006, p. 24-30.

afin de les exposer comme deux entités distinctes, tels qu'ils le seront quelques décennies plus tard. Le cinéma de l'époque s'apparente probablement déjà au cinéma aujourd'hui défini comme « une pratique culturelle déterminée » qui « se distingue de façon quasiment irréconciliable de cette autre pratique culturelle que représente, par exemple, le théâtre »⁵².

Le dispositif cinématographique institutionnalisé demande de nouvelles conditions de réception qui ne s'apparentent pas à celles du spectacle scénique. Les spectateurs de *Relâche* sont plongés dans le noir pour le visionnement d'*Entr'acte* : ils fixent l'écran et adoptent une position stable et immobile, comme s'ils étaient installés dans une salle de cinéma. Cette posture contraste avec celle de la partie scénique où le public peut crier, bouger, regarder dans tous les sens, annonçant plutôt un moment chaotique et incohérent⁵³.

Contrairement à Thomas Elsaesser qui perçoit les conditions filmiques comme un obstacle à la réussite de l'événement dada⁵⁴, nous croyons qu'une projection cinématographique présentée au théâtre, au sein d'un événement dadaïste, comme le fait *Relâche*, bouleverse les conventions mêmes des performances dada grâce à la confusion créée par les différentes attitudes que le public doit adopter. Corollairement, cette démarche participait à la reconfiguration de l'identité institutionnelle du Théâtre des Champs-Élysées.

⁵² André Gaudreault, *op. cit.*, p. 116.

⁵³ Emmanuel Ethis explique la « politique d'éducation » des publics du cinéma, notamment celui des « films d'arts [sic] » : « À titre d'exemple, les cinémas Gaumont vont imprimer sur leurs programmes et projeter en guise d'ouverture de leurs séances, les dix commandements du "Bon spectateur" ». (Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Colin, 2005, p. 31.)

⁵⁴ Elsaesser critique *Entr'acte* : « [...] the spectators remained respectfully in their seats, silent, staring at the screen. The projection failed to ignite into a Dada performance ». (Thomas Elsaesser, « Dada / Cinema? », *Dada / Surrealism 15*, 1986, p. 20.)

2.2. L'identité hybride du Théâtre des Champs-Élysées

En souhaitant définir le champ sémantique du cinéma, Emmanuel Ethis note l'importance du lieu dans lequel le médium se situe : « [...] le mot « cinéma » a pris plusieurs sens métonymiques désignant à la fois la production cinématographique et "la salle où l'on projette des films" tout comme le mot théâtre s'applique autant au bâtiment qu'à l'activité à laquelle il est originellement dévolu »⁵⁵. L'auteur ajoute que :

[...] chacun vient, à sa manière, qualifier la salle de cinéma comme un *lieu des possibles*, où se rencontrent des logiques culturelles, économiques, urbaines et sociales. La salle de cinéma est un espace public traversé par ces logiques qui viennent la singulariser profondément⁵⁶.

Les films se caractérisent en partie par l'espace auquel ils sont destinés, soit la salle de cinéma qui est un lieu ouvert à un public socialement et économiquement diversifié.

Picabia pensait le cinéma comme un moyen d'atteindre un large public :

Le Cinéma est devenu le théâtre essentiel de la vie moderne, et cela parce qu'il s'adapte aux individus de toutes les classes de la société et aux caractères les plus divers; il agit avec force et clarté et l'on a [*sic*] pas encore trouvé d'autres moyens de montrer d'une façon aussi complète les sommets qui caractérisent nettement la civilisation des peuples les plus primitifs; le film n'étant pas seulement évocateur d'une intrigue, mais exprimant l'état d'esprit d'une race, dans toutes ses manifestations⁵⁷.

Les propos d'Emmanuel Ethis rejoignent ceux de Picabia : « les premières approches sociologiques sur le cinéma vont d'abord le définir comme l'instrument le plus achevé d'une culture destinée aux masses »⁵⁸. Le cinéma atteint ce public grâce à une vaste diffusion, comme le note Olivier Asselin : « [...] ce qu'on appelle le cinéma n'est pas

⁵⁵ Emmanuel Ethis, *op. cit.*, p. 28-29.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 28-29.

⁵⁷ Francis Picabia, « Cinéma », *Cinéa*, Liège, mai 1922, s. p. Republié dans *La Meuse*, le 5 décembre 1926.

⁵⁸ Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Colin, 2005, p. 10.

seulement le film [...], mais surtout cette industrie de masse qui, en général, produit, comme la télévision, des images en quantité et les diffuse largement, pour un public nombreux »⁵⁹. Ethis précise que malgré une diffusion massive, les films demeurent rattachés à un environnement local, déterminé par un public spécifique : « Et, c'est là un des paradoxes du cinéma : s'il se pense comme doté d'une vocation universelle quant à sa diffusion, cette diffusion demeure irrémédiablement *située*, territorialement appropriée par des spectateurs qui vont voir un film dans "leur" cinéma »⁶⁰. Dans la même logique que celle de l'auteur, nous remarquons qu'*Entr'acte*, n'ayant pas été créé pour une salle de cinéma, a été conçu pour une salle théâtrale qui dispose, elle aussi, d'un public singulier qui a des attentes spécifiques lorsqu'il assiste à une représentation. Or, bien que le Théâtre des Champs-Élysées devienne une salle de cinéma improvisée pour accueillir *Entr'acte*, ce dernier ne s'adresse pas à un large public indifférencié socialement : il cible la classe d'élite qui assiste aux représentations du Théâtre des Champs-Élysées.

Picabia avait ainsi l'intention d'imposer le film à la bourgeoisie, laquelle s'oppose à la culture de masse. Comme le note Ethis : « L'intelligentsia, pour sa part, stigmatise la culture de masse comme une menace contre ses valeurs artistiques et intellectuelles héritées du public bourgeois classique de l'époque des Lumières »⁶¹. Il ajoute que « le cinéma n'a pas été pensé comme devant faire l'objet d'une démocratisation de sa pratique qui partirait des sphères savantes pour se diffuser à l'ensemble de la population. Et pour cause, son espace social originel est ancré "dans le peuple", un peuple à qui le cinéma a voulu plaire

⁵⁹ Olivier Asselin, « Le mirage et le suspense. Quelques notes sur le cinématographique dans l'art contemporain », dans Réal Lussier et Olivier Asselin, *L'effet cinéma*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1995, p. 16.

⁶⁰ Emmanuel Ethis, *op. cit.*, p. 28-29.

⁶¹ *Ibid.*, p. 11. L'auteur a constaté davantage cette dichotomie dans les années 1930.

[...] »⁶². En présentant *Entr'acte* dans une institution théâtrale, Picabia et Clair obligent le public bourgeois à adopter des comportements sociaux qui ne sont pas les leurs lorsqu'ils fréquentent le théâtre. Ethis observe à cet effet que

[d]ans la lignée des propositions de Richard Hoggart, il n'est pas absurde de supposer que le cinéma représente un lieu moins asservi aux normes imposées que ne le sont, par exemple, le théâtre et l'opéra. Sans doute les modes de fréquentation de la salle de cinéma établis dans l'obscurité et l'anonymat favorisent-ils également l'oubli de ces normes⁶³.

En accueillant le dispositif cinématographique, le Théâtre des Champs-Élysées devient un espace hybride, entre un théâtre et une salle de cinéma : détourné de sa fonction première, celle de présenter les ballets et les opéras élitistes, il se transforme en un lieu autre pendant la présentation d'*Entr'acte*. Le film *in situ* joue ici un rôle essentiel dans la confrontation entre les institutions où il engendre du même fait une reconfiguration du lieu théâtral.

2.3. La déconstruction de l'institution dans l'avant-garde historique

Nous l'avons vu, Hal Foster défend l'idée que le projet de critique de l'institution de l'art a été complété par la néo-avant-garde⁶⁴. Il compare les intentions des deux avant-gardes en démontrant que la néo-avant-garde poursuit le travail amorcé par l'avant-garde historique :

[...] l'institution de l'art peut bien *encadrer* les conventions esthétiques, mais elle ne les *constitue* pas pour autant. Cette différence heuristique peut nous aider à distinguer les emphases respectives de l'avant-garde

⁶² *Ibid.*, p. 14-15.

⁶³ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁴ Consulter Hal Foster, *Le retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*, traduit de l'anglais par Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles, La lettre volée, 2005, p. 23-61.

historiques et de la néo-avant-garde : là où l'avant-garde historique s'en prend au conventionnel, la néo-avant-garde se concentre sur l'institutionnel⁶⁵.

L'auteur ajoute que

[les artistes de la néo-avant-garde] ont développé la critique des conventions propres aux médiums traditionnels – telle qu'elle fut pratiquée par Dada, le constructivisme et d'autres avant-gardes historiques – pour en faire un questionnement de l'institution artistique, de ses paramètres perceptifs et cognitifs, structurels et discursifs⁶⁶.

Selon Foster, l'avant-garde historique n'attaque que les conventions de l'institution et devient l'outil nécessaire à la néo-avant-garde pour être à même de reconfigurer l'institution. Il est vrai que les artistes des années 1950 et 1960 ont effectué ce travail consciemment, grâce à la distance temporelle qu'ils avaient face à l'avant-garde historique. Mais contrairement aux idées de Foster, nous avons pu démontrer, par l'analyse du spectacle *Relâche*, que les pratiques artistiques ont expérimenté cette voie dès la période de l'entre-deux guerres : le spectacle semble relever d'une esthétique situationnelle semblable à celle des œuvres de la néo-avant-garde qui agissent sur l'institution. Comme elles, il intervient sur le « cadre » et le « format » même de l'institution théâtrale et le déconstruit⁶⁷. Au-delà d'une intention nihiliste, le spectacle dadaïste critique, comme le souligne Foster, « l'institution à l'aide d'une analyse créative qui est à la fois spécifique de son objet et déconstructive »⁶⁸.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 43. L'auteur explique que la néo-avant-garde – la première en 1950 avec Kaprow et Rauchenberg – se réapproprie les outils de Dada dont le *ready-made*.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁷ Nous reprenons ici les termes de Foster : « Kaprow lui-même, le néo-avant-gardiste le plus fidèle à l'idée de reconnexion, ne cherche pas à défaire les « identités traditionnelles » des formes artistiques (il s'agit pour lui d'un fait), mais à éprouver les « cadres ou formats » de l'expérience esthétique telle que définie en un lieu et un temps donné. » (*Ibid.*, p. 42.)

⁶⁸ *Ibid.*, p. 47.

Conclusion

« L'enthousiasme pour les découvertes techniques et pour le progrès industriel crée un "esprit nouveau" grâce auquel sautent les cloisons institutionnelles qui régissent le monde de l'art »¹.

L'influence du spectacle *Relâche* s'est fait ressentir bien après sa présentation au Théâtre des Champs-Élysées en 1924 et quelques années plus tard, en 1929, au Stadttheater de Zürich par le Tanzstudio Wulff de Bâle. En 1970, quarante ans après la première, René Clair monte le ballet à Florence dans une nouvelle mise en scène. Une version est également présentée par Moses Pendleton dans le cadre de l'Intégrale Erik Satie à l'Opéra-Comique en 1979, ce qui permet à l'œuvre de faire partie du répertoire du Joffrey Ballet. En 1980, la chorégraphe Luisa Gay propose au Festival *Si va per cominciare*, à Pavie, en Italie, une mise en scène en noir et blanc, influencée par l'*Entr'acte cinématographique*. Par ailleurs, Merce Cunningham reprend, non pas le ballet en tant que tel, mais l'idée d'utiliser le temps de l'entracte pour exécuter une prestation différente dans *Walkaround Time*, une œuvre dansée réalisée en 1968 d'après le *Grand Verre* de Marcel Duchamp².

Si le spectacle a inspiré de nouvelles créations, en aucun cas les deux parties – film et spectacle scénique – n'ont été à nouveau réunies. Et surtout, aucun des spectacles mentionnés n'a vraiment réactualisé l'intention initiale de *Relâche* lorsque l'œuvre fut présentée au Théâtre des Champs-Élysées, soit une critique de l'institution grâce à l'introduction du film sur scène.

¹ Patrick de Haas, *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt*, Paris, Transéditions, 1986, p. 275.

² En outre, Richard Alston utilise la musique du film *Entr'acte* pour servir la chorégraphie de son ballet *Pot-pourri* en 1988. Celle-ci a également servi le ballet *Pas de poissons* de Mark Morris conçu en 1990.

En effet, les différents moyens utilisés par l'avant-garde historique des années 1920 pour critiquer l'institution semblent efficaces, non pas lorsque l'événement et les « nouvelles technologies » dont le cinéma sont considérés séparément, mais plutôt lorsqu'elles sont réunies dans un même lieu. De cette manière, outre le fait qu'il ait modifié considérablement la perception du ballet traditionnel, le film *in situ*, qui représente sur scène son cadre physique et institutionnel, a surtout été l'un des moyens les plus intransigeants imaginés par les avant-gardes historiques pour critiquer l'institution artistique. Plutôt que de se libérer de la matière ou encore d'introduire un « objet étranger » dans l'institution³, les créateurs de *Relâche* ont reconfiguré le film afin qu'il s'intègre au spectacle vivant et au Théâtre des Champs-Élysées : l'œuvre *in situ* utilise ainsi l'espace qui lui est offert et peut agir sur lui.

Il est convenu d'affirmer que, dès sa création, le cinéma a été pensé comme un médium reproductible et nomade. Mais le spectacle *Relâche* détruit ces codes : *Entr'acte* est astreint à la sédentarité entre autres par ses images qui dialoguent avec le spectacle scénique et le lieu même du Théâtre des Champs-Élysées. Cette stratégie peut sembler inverser la logique décrite par Benjamin : ce n'est pas seulement grâce à son nomadisme que le cinéma peut remettre en question le théâtre, mais aussi lorsqu'il est situé dans le lieu théâtral. La réussite de l'œuvre réside dans l'intégration sur scène du cinéma, qui, parce qu'il est, lui aussi, déjà une institution, avec ses conditions de production et de réception particulière, peut interroger l'institution théâtrale.

³ Hal Foster emploie ce terme pour définir les *ready-mades* de Duchamp, des objets de la « vie quotidienne » introduits au musée. Consulter Hal Foster, *Le retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*, traduit de l'anglais par Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles, La lettre volée, 2005, p. 45.

De ce point de vue, la position de Foster peut être contestable. L'auteur affirmait que :

[...] c'est par la néo-avant-garde que l'institution artistique est appréhendée comme telle et non par l'avant-garde historique [...] loin de nullifier l'avant-garde historique, la néo-avant-garde au contraire accomplit son projet pour la première fois [...] ⁴.

Nous l'avons vu, avec le spectacle *Relâche*, les avant-gardes historiques ont réussi à critiquer la structure même de l'institution et non seulement ses conventions. Alors que la thèse de Foster démontrait le démantèlement des conventions chez l'avant-garde historique en analysant ses actions au sein de l'institution muséale, il convient maintenant d'affirmer que la reconfiguration de l'institution artistique semble plutôt avoir été amorcée dès les avant-gardes historiques, au sein même de l'institution théâtrale, une structure sociale et culturelle qui avait le même public que le musée et défendait des enjeux artistiques similaires.

Relâche considéré dans son ensemble appelle ainsi à un décroisement des disciplines – l'histoire de l'art et l'histoire du cinéma : il permet de renouveler les discours spécialisés et contribue à développer un modèle intermédial pour l'analyse de l'œuvre d'art. Bien que le spectacle soit un cas exemplaire en ce qui a trait aux relations intermédiaires et interartiales, d'autres œuvres de l'époque présentent sur scène le médium cinématographique. Le sujet est vaste et l'étude des différentes réalisations qui intègrent un film dans un lieu autre que la salle de cinéma au cours des années 1910 à 1930 pourrait renouveler l'analyse des diverses interventions sur l'espace réalisées à l'époque et, si les exemples le permettent, amener à reconsidérer la perception du projet des avant-gardes

⁴ *Ibid.*, p.47.

historiques dans les discours actuels. Du moins, une analyse de ces cas aiderait à comprendre d'une manière précise et substantielle l'apport de cette pratique et ses conséquences.

Enfin, dans une approche historique, l'étude serait l'occasion d'examiner davantage les enjeux actuels de l'art, où ces pratiques intermédiaires critiques prolifèrent⁵.

⁵ Une étude de ce genre permettrait de démontrer que déjà en 1920, les avant-gardes historiques expérimentaient des pratiques qui ont été développées à la fin du XX^e siècle. Dans son texte « Hybridation spatiale, registres de présence », Béatrice Picon-Vallin donne un exemple de spectacle qui introduit un écran au théâtre, où le comédien-acteur est au centre des échanges entre les deux parties de la création : « Aujourd'hui, des formes de théâtre grand public exploitant l'écran se multiplient. Un spectacle de « cinémathéâtre » a remporté en 1997-1998 un immense succès à Paris. Il s'agit de *Marciel monte à Paris*, créé et joué par Marc Hollogne [...] Il passe instantanément de la scène à l'écran, où son corps s'aplatit pour jouer avec des créatures écraniques, dont on s'attend à tout instant qu'elles sortent de la toile, comme Hollogne le fait sans cesse, mais qui, elles, n'en sortent pas ». (Béatrice Picon-Vallin, « Hybridation spatiale, registres de présence », dans Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Les écrans sur la scène*, Paris, L'Âge d'homme, 1998, p. 13.)

Bibliographie

1. Art, théorie et histoire

ALLAIN, Martine, Roger FAVRE et Emili TEIXIDOR (dir.). *Encyclopédie Alpha du cinéma. [Le cinéma d'avant-garde. Le drame psychologique]*, Lausanne, Grammont, 1977, vol. 5, 280 p.

EVARD, Jacky et Jacques KERMABON. *Une encyclopédie du court métrage français*, Crisnée, Yellow Now, 2004, 463 p.

PASSEK, Jean-Loup (dir.). *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 1991, 756 p.

PASSEK, Jean-Loup (dir.). *Dictionnaire du cinéma français*, Paris, Larousse, 1987, 435 p.

Ouvrages généraux, catalogues d'exposition :

ACKERMAN, Alan et Martin PUCHNER. *Against Theater: Creative Destructions on the Modernist Stage*, New York, Palgrave MacMillan, 2006, 259 p.

ALBERA, François. *L'avant-garde au cinéma*, Paris, A. Colin, 2005, 195 p.

AMIARD-CHEVREL, Claudine, Denis BABLET et Elie KONIGSON. *L'œuvre d'art totale*, Paris, CNRS, 2002, 369 p.

AMIARD-CHEVREL, Claudine (dir.). *Du cirque au théâtre*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, 239 p.

APPIGNANESI, Lisa. *The Cabaret*, Yale, University Press, 2004, 265 p.

ARENDT, Hannah. *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, 380 p.

ARONSON, Arnold. *Looking into the Abyss: Essay on Scenography*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005, 236 p.

BABLET, Denis (dir.). *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne, La Cité- L'Âge d'homme, 1978, 296 p.

BABLET, Denis. *Les révolutions scéniques du XXème siècle*, Paris, XXème siècle, 1975, 385 p.

BABLET, Denis et Jean JACQUET (dir.). *Le lieu théâtral dans la société moderne*, Paris, Éditions de Centre National de la Recherche Scientifique, 1963, 248 p.

- BATTCK, Gregory. *The Art of Performance*, Paris, Dutton, 1984, 344 p.
- BÉGIN, Richard. « L'inter-immédiateté de l'instant cinématographique », dans François ALBERA, Marta BRAUN et André GAUDREAU (dir.), *Arrêt sur image, fragmentation du temps : aux sources de la culture visuelle moderne*, Lausanne, Payot, 2002, p. 322-331.
- BÉHAR, Henri. « Dada-Spectacle », dans Sandro BRIOSI et Henk HILLENAAR (dir.), *Vitalité et contradictions de l'avant-garde, Italie-France, 1909-1924*, Paris, Corti, 1988, p. 161-170.
- BÉHAR, Henri. *Le théâtre dada et surréaliste*, Paris, idées / Gallimard, 1979, 444 p.
- BÉHAR, Henri. *Dada : histoire de subversion*, Paris, Fayard, 1990, 261 p.
- BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Allia, 2003, 78 p.
- BERGHAUS, Günter. *Theater, Performance and the Historical Avant-Garde*, New York, Palgrave MacMillan, 2005, 374 p.
- BERGHAUS, Günter. *Avant-garde Performance: Live Events and Electronic Technologies*, New York, Palgrave MacMillan, 2005, 374 p.
- BEYLIE, Claude et Jacques PINTURAU. *Les maîtres du cinéma français*, Paris, Bordas, 1990, 256 p.
- BEYLIE, Claude (dir.). *Une histoire du cinéma français*, Paris, Larousse, 2000, 277 p.
- BLACKADDER, Neil Martin. *Performing Opposition: Moderne Theater and the Scandalized Audience*, Westport, Conn., Praeger, 2003, 228 p.
- BOLTER, J. David et Richard GRUSIN. *Remediation: understanding new media*, Cambridge, M.I.T. Press, 1999, 295 p.
- BRECHT, Bertolt. « L'achat du cuivre, 1939-1940 », *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 2000, p. 613-615.
- BRENEZ, Nicole. *Cinéma d'avant-garde*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006, 95 p.
- BRENEZ, Nicole et Christian LEBRAT (dir.). *Jeune, pure et dure. Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris, Cinémathèque française, 2001, 591 p.

- BROCKETT, Oscar G. *History of Theater*, Boston, Pearson / Allyn and Bacon, 1977, 688 p.
- BROTH, Matthias. *Agents secrets: le public dans la construction théâtrale*, Uppsala, Uppsala Universitet, 2002, 176 p.
- BUCHLOH, Benjamin. « Construire (l'histoire de) la sculpture », *Essais historiques I. Art moderne*, traduit de l'anglais par Claude Gintz, Villeurbanne, Art édition, 1992, p. 129-171.
- BÜRGER, Peter. *Theory of the avant-garde*, traduit de l'allemand par Michael Shaw, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, 135 p.
- CALINESCU, Matei. *Faces of Modernity. Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Bloomington & London, Indiana University Press, 1977, 335 p.
- CASEY, Edward S. « Giving a Face to Place in the Present: Bachelard, Foucault, Deleuze and Guattari, Derrida, Irigaray », *The Fate of Place: A philosophical History*, Berkeley, University of California, 1997, p. 285-330, 456-475.
- CLARK, Timothy James. *Farewell to an Idea: Episode from a History of Modernism*, New Haven and London, Yale University Press, 1999, 451 p.
- CRIMP, Douglas. « Pictures », dans Brian WALLIS (dir.), *Art after Modernism: Rethinking Representation*, New York, The New Museum of Contemporary Art, 1984, p. 175-185.
- CRIMP, Douglas. *On the Museum's Ruins*, Cambridge (Mass.), M.I.T. Press, 1993, 348 p.
- CROW, Thomas E. *Modern Art in the Common Culture*, New Haven, Yale University Press, 1996, 274 p.
- CURTIS, David. *Experimental cinema: [a fifty-year evolution]*, New York, Dell Publishing, 1971, 207 p.
- DACHY Marc. *Dada et les dadaïsmes : rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté*, Paris, Gallimard, 1994, 551 p.
- D'HUGUES, Philippe (dir), Michel MARMIN (dir.), Jean MITRY (coll.) et Jacques RICHARD (coll.). *Le cinéma français, le muet*, Paris, Atlas, 1986, 175 p.
- DURAND, Régis. « La performance et les limites de la théâtralité », *Performance : text(e)s et document (s)*, Montréal, Parachute, 1980, p. 48-54.

- DUVE, Thierry de. *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Minuit, 1991, 144 p.
- ETHIS, Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Colin, 2005, 128 p.
- FAHLE, Olivier. « Le mouvement du mouvement : le film dada », dans Henri BÉHAR et Catherine DUFOUR (dir.), *Dada. Circuit total*, Paris, L'Âge d'homme, 2005, p. 540-547.
- FOSTER, Hal. *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle, Bay Press, 1985, 243 p.
- FOSTER, Hal. *Le retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*, traduit de l'anglais par Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles, La lettre volée, 2005, 277 p.
- FOSTER, Stephen C. « Event » *Arts and Art Events*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1988, 304 p.
- FOSTER, Stephen C. (dir.). *Dada dimensions*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1985, 292 p.
- FOSTER, Stephen C. « Dada and the Constitution of the Culture: (Re-) Conceptualising the avant-garde », dans Dietrich SCHEUNEMANN (dir.), *European Avant-Garde. New Perspectives: Avantgarde, Avantgardekritik, Avantgardeforschung*, Amsterdam, Rodopi ; Atlanta, GA, 2000, p. 49-68.
- FOSTER, Stephen C. et Rudolf E. KUENZLI. *Dada Spectrum. The Dialectics of Revolt*, Madison, Coda Press, 1979. 291 p.
- FRIED, Michael. *Contre la théâtralité : du minimalisme à la photographie contemporaine*, traduit de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 2007, 280 p.
- GAUDREAULT, André, Germain LACASSE et Isabelle, RAYNAULD (dir.). *Le cinéma en histoire : institutions cinématographiques, réception filmique et reconstitution historique*, Québec, Éditions Nota Bene ; Paris, Méridiens Klincksieck, 1999, 348 p.
- GAUDREAULT, André. *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS, 2008, 250 p.
- GAUDREAULT, André, Catherine RUSSELL et Pierre VÉRONNEAU (dir.). *Le Cinématographe, nouvelle technologie du XXe siècle / The Cinema. A new Technology for the 20th Century*, Lausanne, Payot, 2004, 398 p.

- GHALI, Nourredine. *L'Avant-garde cinématographique en France*, Paris, Paris-expérimental, 1995, 437 p.
- GOLDBERG RoseLee. *La performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames and Hudson, 2001, 232 p.
- GOLDBERG, Roselee. *Performances, l'art en action*, Paris, Thames and Hudson, 2001, 240 p.
- GORDON, Mel. *Dada performance*, New York, PAJ Publications, c1987, 176 p.
- GRAU, Oliver. « Intermedia Stages of Virtual Reality in the Twentieth Century: Art as Inspiration of Evolving Media », *Virtual Art: Form Illusion to Immersion*, Cambridge (Mass), The M.I.T. Press, 2003, p. 141-190.
- GREENBERG, Clement. « Avant-Garde and Kitsch » (1939), *Art and Culture. Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1965, p. 3-21.
- HAAS, Patrick de. *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt*, Paris, Transéditions, 1986, 292 p.
- HABERMAS, Jürgen. « La modernité : un projet inachevé » [1980], dans Charles HARRISON et Paul WOOD (s/dir.), *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, p. 1088-1097.
- HAMON-SIREJOLS, Christine, Jacques GERSTENKORN et André GARDIES (dir.). *Cinéma et théâtralité*, Lyon, Aléas, 1994, 241 p.
- HEINICH, Nathalie. « Les manifestes et l'avant-garde artistique. Comment être plusieurs quand on est singulier », dans J.-O. MAJASTRE (dir.), *Le texte, l'œuvre, l'émotion. Deuxièmes rencontres de sociologie de l'art de Grenoble*, Bruxelles, La lettre volée, 1994, p. 49-64.
- HELBO, André. *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin / Masson, 1997, 136 p.
- HOBSBAWM, Eric J. *Behind the Times. The Decline and Fall of the Twentieth-Century Avant-Gardes*, New York, Thames and Hudson, 1999, 48 p.
- HUYSEN, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1986, 244 p.
- KRAUSS, Rosalind E. *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993, 358 p.

- KRAUSS, Rosalind E. *Passages : une histoire de la sculpture, de Rodin à Smithson*, traduit de l'anglais par Claire Brunet, Paris, Macula, 1997, 312 p.
- KUENZLI, Rudolf. « Cinéma dada », dans Henri BÉHAR et Catherine DUFOUR (dir.), *Dada circuit total*, Paris, L'Âge d'Homme, 2005, p. 531-540.
- KWON, Miwon. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge (Mass.), The M.I.T. Press, 2002, 218 p.
- LACOSTE, Jean. *L'Aura et la rupture. Walter Benjamin*. Paris, Éditions Maurice Nadeau, 2003, 253 p.
- LAMOUREUX, Johanne. *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2001, 292 p.
- LIPOVETSKY, Gilles. *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, 246 p.
- LISTA, Marcella. *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2006, 354 p.
- LUSSIER, Réal et Olivier ASSELIN. *L'effet cinéma*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1995, 58 p.
- MACDONALD, Scott. *Avant-garde film: motion studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993 199 p.
- MANOVICH, Lev. « The Screen and the User », *The Language of New Media*, Cambridge (Mass.), The M.I.T. Press, 2001, p. 94-115.
- MITRY, Jean. *Le cinéma expérimental : histoires et perspectives*, Paris, Seghers, 1974, 309 p.
- MITRY, Jean, *Histoire du cinéma : art et industrie*, Paris, Éditions universitaires, 1967, vol. 2, 519 p.
- NORMAN, Sally Jane. « "Relâche" : un spectacle phare », dans Claudine AMIARD-CHEVREL (dir.), *Théâtre et cinéma années vingt. Une quête de la modernité*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, tome II, p. 9-24.
- OLIVE, Jean-Paul et Claude AMEY (dir.). *Les frontières esthétiques de l'art*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1999, 203 p.

- O'PRAY, Michael. *Avant-Garde Film: Forms, Themes and Passions*, London, Wallflower Press, 2003, 136 p.
- OWENS, Craig. « The Allegorical Impulse », dans Brian WALLS (dir.), *Art after Modernism: Rethinking Representation*, New York, The New Museum of Contemporary Art, 1984, p. 203-235.
- PAULY, Danièle. *La rénovation scénique en France : théâtre années 1920*, Paris, Norma, 1995, 247 p.
- PICON-VALLIN, Béatrice. « Hybridation spatiale, registres de présence », dans Béatrice PICON-VALLIN (dir.), *Les écrans sur la scène*, Paris, L'Âge d'homme, 1998, p. 9-16.
- POGGIOLI, Renato. *The theory of the avant-garde*, traduit de l'italien par Gerald Fitzgerald, New York, Icon Éditions, 1971, 250 p.
- REES, A.L. *A History of Experimental Film and Video: from the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice*, Londres, British Film Institute, 1999, 152 p.
- RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges. *Déjà jadis ou Du mouvement Dada à l'espace abstrait*, Paris, Julliard, 1958, 300 p.
- RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges. *Dada 2 : nouvelles, articles, théâtre, chroniques littéraires, 1919-1929*, Paris, Champ libre, 1978, 306 p.
- RICHTER, Hans. *Dada, art et anti-art*, Bruxelles, Éditions de la Connaissance, 1965, 218 p.
- ROCHLITZ, Rainer. *Le désenchantement de l'art : la philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992, 348 p.
- SADOUL, Georges. *Histoire générale du cinéma. L'Art muet 1919-1929*, Paris, Denoël, 1975, tome VI, 586 p.
- SCHEUNEMANN, Dietrich. « On photography and Painting: Prolegomena to a New theory of the Avant-Garde », dans Dietrich SCHEUNEMANN (dir.), *European Avant-Garde. New Perspectives: Avantgarde, Avantgardekritik, Avantgardeforschung*, Amsterdam, Rodopi ; Atlanta, GA, 2000, p. 15-48.
- SCHEUNEMANN, Dietrich. « From Collage to the Multiple. On the Genealogy of Avant-Garde and Neo-Avant-Garde », dans Dietrich SCHEUNEMANN (dir.), *Avant-Garde/Neo-Avant-Garde*, Amsterdam, Rodopi ; Atlanta, GA, 2000, p. 15-48.

STIRNER, Max. *Œuvres complètes : L'Unique et sa propriété, et autres écrits*. Lausanne, L'Âge d'homme, 1999. 437 p.

SURGERS, Anne. *Scénographies du théâtre occidental*, Paris, Armand Collins, 2005, 184 p.

TACKELS, Bruno. *Petite introduction à Walter Benjamin*, Paris, L'Harmattan, 2001, 142 p.

VASARIO, Robert A. « Dada Language, Anarchic Theater and Tristan Tzara's *The Gas Heart* », dans Stephen FOSTER, *Crisis and the Arts: the History of Dada*, [Paris Dada, the Barbarian Storm the Gates], New York et London; G.K. Hall et Prentice Hall International, 1996-2005, vol. 6, p. 276-300.

VERKAUF Willy (dir.). *Dada, monographie d'un mouvement*, Teufen, Arthur Niggli, 1957, 109 p.

WEISS, Peter. *Cinéma d'avant-garde*, traduit du suédois par Catherine de Seynes, Paris, L'Arche, 1989, 171 p.

WOOD, Alan. « Emphasizing the Avant-Garde. An Exploration in Theatre Historiography, Interpreting the Theatrical Past », dans Thomas POSTLEWAIT et Bruce A. McCONACHIE (dir.), *Essays in the Historiography of Performance*, Iowa, University of Iowa, 2000, p. 166-176.

Journaux et périodiques :

ASSELIN, Olivier. « Le corps subtilisé : l'œuvre d'art à l'ère de la photographie et du cinéma », *Jeu : cahiers de théâtre*, vol. 3, no. 88, (septembre 1998), p. 118-122.

ELSAESSER, Thomas. « Dada / Cinema? », *Dada / Surrealism*, vol. 15, (1986), p. 13-27.

GAUDREAULT, André et Philippe MARION. « Un média naît toujours deux fois », *Sociétés & Représentations*, Paris, Publications de la Sorbonne, n°9, (2000), p. 21-36.

GRAUDEAULT, André et Philippe MARION. « Cinéma et généalogie des médias », *Médiamorphoses*, n° 16, (avril 2006), p. 24-30.

MARINIELLO, Silvestra. « Cinéma et intermédialité » [présentation], *CiNéMAS*, Paris, (printemps 2000), p. 7-12.

MARTIN, Andrée. « Le cinéma de danse », *Protée*, (automne 1991), p. 72-77.

MICHAUD, Philippe-Alain. « La chasse au sujet: sur le cinéma dada », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 88, (été 2004), p. 86-91.

OOSTERLING, Henk. « Sens(a)ble Intermediality and Interesse. Towards an Ontology of the In-Between », *Intermédiatités*, no 1, (printemps 2003), p. 29-46.

TSCHUMI, Bernard. « L'entre-deux: de l'espace à l'événement et de l'événement à l'espace », dans Marcel FREYDEFOND (dir.), « Le lieu, la scène, la salle, la ville », *Études théâtrales*, (Centre d'études théâtrales Louvain-la-Neuve), n° 11-12, (1997), p. 46-54.

Mémoires et thèses :

BATSON, Charles Richard. « Words into Flesh : Parisan Dance Theater 1911-1924 », thèse de doctorat, Urbana, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1997, 256 p.

HENKIN, Annabelle. « From Dada Performance to the Surrealist Sketch », thèse de doctorat, New York, Columbia University, 1973, 390 p.

MCQUILLAN, Melissa Ann. « Painters and the Ballets: an aspect of the Relation between Art and Theatre », thèse de doctorat, New York, University of New York, 1979, 826 p.

Documents audio-visuels :

RAY, Man. *Le retour à la raison*, Paris, 1924, 2 mn.

Sites Internet :

ARCHIVES DU MOUVEMENT DADA. (page consultée le 7 juillet 2008), [en ligne], <http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/collection.html>

2. Les Ballets suédois, *Relâche* et *Entr'acte*

Ouvrages, catalogues d'exposition :

HÄGER, Ben. *Les Ballets suédois*, Paris, Denoël, 1989, 303 p.

Les Ballets Suédois 1920-1925, (Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris, 29 mars – 6 juin, 1994), Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris, 1994, 71 p.

Les ballets suédois dans l'art contemporain. Texte de Fokine, Haquinus, de Maré, Rémon, Tansman, Tugal. Contribution de Claudel, Casella, Cendrars, Cocteau, Ingelbrech, Milhaud, Pirandello, Picabia, Roland-Manuel, Paris, Édition du Trianon, 1931, 199 p.

VAN NORMAN BAER, Nancy (dir.). *Paris Modern: The Swedish Ballet, 1920-1925*, San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, 1995, 168 p.

Journaux et périodiques :

ACHARD, Paul. « Les Adieux aux Ballets Suédois », *L'Éclair* (Paris), 31 décembre 1924, p. 4.

AURIC, Georges. « Les Ballets suédois », *Les Nouvelles littéraires*, n° 112, (6 décembre 1924), p. 7.

AURIC, Georges. « Relâche, les Ballets suédois », *Les Nouvelles littéraires*, n° 113, (13 décembre 1924), p. 7.

BAKER, George. « Entr'acte », *October*, n° 105, (été 2003), p. 159-165.

CARROL, Noël. « Entr'acte, Paris and Dada », *Millennium Film Journal* 1, n° 1, (hiver 1977), p. 5-11.

DALE, R.C. « René Clair's *Entr'acte*, or Motion Victorious », *Wide Angle*, n° 2, (1978), p. 38-43.

DEZARNAUX, Robert. « Les théâtres : au Ballets suédois : *Relâche* », *La Liberté*, 6 décembre 1924, p. 2.

FIERENS Paul. « Une vraie salle de théâtre », *Variétés Revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain*, vol. 2, n° 4, (15 août 1929), p. 271-273.

GALLEZ, Douglas W. « Satie's *Entr'acte* : A Model of Film Music », *Cinema Journal* 16, n° 1, (automne 1976), p. 36-50.

GANDREY-RETY, Jean. « Au Théâtre des Champs-Élysées : *Relâche* », *Comoedia*, 6 décembre 1924, p. 2.

GIVREY, R. de. « Au Théâtre des Champs-Élysées: les dernières représentations à Paris des Ballets suédois », *Bonsoir*, 28 octobre 1923, p. 3.

HOLLAND, Philip. « *Relâche* Revisited », *Ballet News* 2, n° 5, (novembre 1980), p. 26-30.

LE BORNE, Fernand. « Le Théâtre à Paris : Théâtre des Champs-Élysées – Les Ballets suédois – *Relâche* », *Le Petit parisien*, 19 décembre 1924, p. 6.

MANUEL, Roland. *La danse* (numéro consacré aux Ballets Suédois de Rolf de Maré), novembre-décembre 1924.

MARÉ, Rolf de. « The Swedish Ballet and the Modern Aesthetic », *Little Review* 11, 1925-26, p. 24-28.

MARKS, Martin. « The Well-Furnished Film: Satie's Score for *Entr'acte* », *Canadian University Music Review*, n° 4, (1983), p. 245-277.

MARTENS, Jutta. « Das grandiose Finale der Pariser dadabewegung », *Kunst und Antiquitäten*, n° 5, (1992), p. 34-37.

MESSAGER, André. « Figaro-Théâtre – Les Premières – Théâtre des Champs-Élysées : *Relâche* », *Le Figaro*, 9 décembre 1924, p. 5.

Mémoires et thèses :

HOOD, Robley Munger. « The Ballets Suedois : Modernism and the Painterly Stage (Création du monde, L'homme et son désir, Mariés de la Tour Eiffel, *Relâche*) », thèse de doctorat, Denver, University of Dever, 1986, 208 p.

Documents audio-visuels :

CLAIR, René. *Entr'acte*, Paris, juin 1924, 20 mn.

Partitions :

SATIE, Erik. *Relâche, ballet instantanéiste en deux actes, un Entr'acte cinématographique et la « queue du chien »*, Paris, Salabert ; Rouart, Lerolle, 1926, 140 p.

SATIE, Erik. *Cinéma. Entr'acte symphonique de « RELÂCHE »*, Paris, Salabert ; Rouart, Lerolle, 1926, 45 p.

3. Francis Picabia

Ouvrages, catalogues d'exposition :

ARNAULD, Pierre. *Francis Picabia. La peinture sans aura*, Paris, Gallimard, 2002, 335 p.

BAKER, Georges Thomas. *The Artwork Caught by the Tail. Francis Picabia and Dada in Paris*, Cambridge (Mass.), The M.I.T. Press, 2007, 476 p.

BOIS, Yve-Alain. *Picabia*, Paris Flammarion, 1975, 99 p.

BORRÀS, Maria Lluïsa. *Picabia*, traduit par Robert Marrast, Paris, Albin Michel, 1985, 549 p.

BOULBÈS, Carole. *Picabia, le saint masqué*, Paris, Jean-Michel Place, 1998, 155 p.

PICABIA, Francis. *Écrits critiques*, édition établie par Carole Boulbès, Paris, Mémoire du Livre, 2005, 693 p.

CAMFIELD, William. *Francis Picabia. His Art, Life and Times*, Princeton, Princeton University Press, 1979, 366 p.

OTTINGER, Didier (dir.). *Francis Picabia dans les collections du Centre Pompidou / Musée national d'art moderne*, Paris, Centre George Pompidou, 2003, 150 p.

HEINZ, Marianne. (dir.) *Francis Picabia 1879-1953*, (Edimbourg, Scottish National Gallery of Modern Art, 1988), Edimbourg, Scottish National Gallery of Modern Art, 1988, 167 p.

HANSEBOUT, Philippe, Jérôme DOUARD et Aimée FONTAINE (dir.). *Francis Picabia, singulier idéal*, Paris, Musées, 2002, p. 272-275.

LE BOT, Marc. *Francis Picabia et la crise des valeurs figuratives, 1900-1925*, Paris, Klincksieck, 1968, 205 p.

MARTIN, Jean-Hubert et Hélène SECKEL-KLEIN (dir.). *Francis Picabia*, (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 23 janvier – 19 mars, 1976), Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1976, 202 p.

MASSOT, Pierre de. *Francis Picabia*, Paris, Seghers, 1966, 191 p.

OTTINGER, Didier (dir.). *Francis Picabia dans les collections du Centre George Pompidou, Musée national d'art moderne*, Paris, Centre George Pompidou, 2003, 150 p.

Journaux et périodiques:

BAKER, George. « *The Art Work Caught by the Tail* », *October*, n° 97, (été 2001), p. 51-90.

4. Erik Satie

Ouvrages, catalogues d'exposition :

BREDEL, Marc. *Erik Satie*, Paris, Éditions Mazarine, 1982, 232 p.

GILLMOR, Alan Murray. *Erik Satie*, Boston, Twayne Publishers, 1988, 387 p.

HARDING, James. *Erik Satie*, New York, Praeger, 1975, 269 p.

MYERS Rollo H. *Erik Satie*, St. Clair Shores et Michigan, Scholarly Press, 1977, 150 p.

ORLEDGE, Robert. *Satie the Composer*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 177-184.

PERLOFF, Nancy. *Art and the Everyday: The Impact of Parisian Popular Entertainment on Satie, Milhaud, Poulenc, and Auric*, Oxford, Clarendon Press, 1991, p. 19-43.

SATIE Erik. *Écrits/Erik Satie*, textes réunis, établis et présentés par Ornella Volta, Paris, Éditions Champ libre, 1981, 391 p.

SHATTUCK, Roger. *Les primitifs de l'avant-garde : Henri Rousseau, Erik Satie, Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire*, Paris, Flammarion, 1974, 402 p.

VOLTA, Ornella. *Erik Satie*, Paris, Hazan, 1997, 197 p.

VOLTA, Ornella. *Satie et la danse*, Paris, Plume, 1992, p. 85-95, 206 p.

VOLTA, Ornella. *L'Ymagier d'Erik Satie*, Paris, Éditions Van de Velde, 1979, 124 p.

WHITING, Steven Moore. *Satie the Bohemian: from Cabaret to Concert Hall*, Oxford, Oxford University Press, 1999, 596 p.

Mémoires et thèses :

BLICKHAN, Charles T. « Erik Satie : Musique d'ameublement (with) Dialectics for Orchestra. (Original Composition) », thèse de doctorat (D.M.A.), Urbana-Champaign, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1976, 116 p.

GILLMOR, Alan Murray. « Erik Satie and the Concept of the Avant-garde », thèse de doctorat, Toronto, University of Toronto, 1972, 472 p.

Journaux et périodiques :

GILLMOR, Alan Murray. « Satie, Cage and the New Asceticism », *Contact : A Journal of Contemporary Music*, n° 25, (automne 1982), p. 15-20.

MUELLER, John. « Importance de Satie dans la musique contemporaine », *La Revue musicale* 214, juin 1952, p. 77-81.

MYERS Rollo H. « The Strange Case of Erik Satie », *Musical Times* 86, Juillet 1945, p. 201-203.

5. René Clair

Ouvrages, catalogues d'exposition :

BARROT, Olivier. *René Clair : ou, Le temps mesuré*, Paris, Hatier, 1985, 127 p.

BILLARD, Pierre. *Le mystère René Clair*, Paris, Plon, 1998, 479 p.

CHARENSOL, Georges et Roger RÉGENT. *50 ans de cinéma avec René Clair*, Paris, Édition de la Table ronde, 1979, 222 p.

DALE, R.C. *The Films of René Clair*, Metuchen, Scarecrow Press, 1986, vol. 1, 563 p.

EDELMANN, Marc, Noëlle GIRET et Philippe D'HUGUES (dir.). *René Clair*, (Paris, Palais de Chaillot, 19 janvier – 15 mars, 1983), Paris, Cinémathèque française, 1983, 88 p.

MC GERR, Celia. *René Clair*, Boston, Twayne, 1980.

MITRY, Jean. *René Clair*, Paris, Presses Universitaires, 1960, 191 p.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 1 : Francis Picabia, « Journal de l'instantanéisme et portrait de Rrose Sélavy »,
391, n° 19, octobre 1924, p.1.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 2 : Francis Picabia, « Page du programme de *Relâche* », *La Danse*, n° spécial, 1924,
s. p.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 3 : Francis Picabia, « Réclame pour le ballet *Relâche* », 391, n°19, octobre 1924, s. p.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 4 : Francis Picabia, « Page du programme de *Relâche* », *La Danse*, n° spécial, novembre-décembre 1924, s. p.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 5 : Francis Picabia, « Page du programme de *Relâche* », *La Danse*, n° spécial, novembre-décembre 1924, s. p.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 6 : Francis Picabia, *Rideau de Relâche*, encre et aquarelle sur papier, 32 x 50 cm, 1924.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 7 : Francis Picabia, *Jean Börlin et Édith van Bonsdorff dans une scène de Relâche* (photographie), 1924.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 8: Francis Picabia, *Relâche* (photographie), 1924.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 9: René Clair, *Entr'acte* (photogramme), 1924.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 10: René Clair, *Entr'acte*, *Jean Börlin sortant du cercueil* (photogramme), 1924.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 11: Francis Picabia [?], *Maquette pour le décor de Relâche* (photographie), 1924.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 12 : Francis Picabia [?], *Ciné-Sketch* (affiche), 1924.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 13: René Clair, *Entr'acte* (photogramme), 1924.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 14 : René Clair, *Entr'acte* (photogramme), *La danseuse* (Carina Ari), 1924.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 15 : René Clair, *Entr'acte* (photogramme), *La danseuse* (Carina Ari), 1924.

Annexe I

*Relâche*¹

Rideau blanc, à plat. Projection cinématographique à déterminer, de trente secondes environ, accompagnée de musique. Le rideau se lève; la scène se présente comme une voûte de forme ovoïde, tapissée de gros ballons blancs. Tapis blanc. Au fond, porte tournante articulée. La musique dure encore trente secondes après le lever du rideau.

Une femme se lève aux fauteuils d'orchestre; elle est en grande toilette de soirée, elle monte en scène à l'aide d'un praticable. Musique : 35 secondes. Au moment où elle apparaît en scène, la musique cesse.

La femme s'arrête au milieu de la scène et examine le décor puis elle s'immobilise. À ce moment, la musique reprend pendant une minute environ. Lorsqu'elle cesse, la femme se met à danser. Chorégraphie à régler. La musique reprend pendant une minute et demie; la femme remonte au fond de la scène et tourne trois fois avec le battant de la porte tournante, puis s'arrête face à la salle.

Pendant ce temps, trente hommes en habit noir, cravate blanche, gants blancs et chapeau claque, quittant l'un après l'autre des places de spectateurs, montent tour à tour sur la scène par le praticable. Durée de la musique : une minute et demie.

La musique s'arrête au moment où, par une danse à régler, ils entourent la femme revenue au milieu du plateau; ils tournent autour d'elle pendant qu'elle se dévêt et apparaît en maillot de soie rose, entièrement collant. Musique pendant 40 secondes. Les hommes s'écartent, se rangent contre le décor; la femme reste immobile quelques secondes, pendant que la musique reprend durant 35 secondes. Quelques ballons éclatent au fond.

Danse générale; la femme est enlevée dans les cintres.

RIDEAU

PAS D'ENTRACTE, à proprement parler; la musique dure cinq minutes avec projections cinématographiques des auteurs assis face à face, échangeant une conversation dont le texte s'inscrira à l'écran durant dix minutes. Pas de musique pendant la projection écrite.

¹ Bibliothèque Jacques Doucet, Dossier Francis Picabia, n° 10, p. 289. Publié dans Francis Picabia, *Écrits critiques*, édition établie par Carole Boulbès, Paris, Mémoire du Livre, 2005, p. 530-531.

DEUXIÈME ACTE

Le rideau se lève. Musique de une minute. Sur un fond noir sont disposées des enseignes lumineuses et intermittentes où dominent alternativement les noms d'Erik Satie, de Francis Picabia, de Blaise Cendrars, en couleurs.

Deux ou trois projecteurs puissants, très puissants, sont dirigés de la scène sur la salle; ils éclairent le public et produisent des effets de noir et de blanc à l'aide de disques percés de trous. Les hommes rentrent un par un et se placent en rond autour de la toilette de la femme, posée à terre, au milieu de la scène. Musique de vingt secondes.

La femme redescend des cintres toujours en maillot; elle porte sur la tête une couronne de fleurs d'oranger; elle se rhabille pendant que les hommes se dévêtissent à leur tour et apparaissent en maillots de soie blanche. Musique de vingt secondes. Danses à régler.

Les hommes un à un regagnent leur place où ils retrouvent leurs pardessus. Musique de trente secondes. La femme, restée seule, prend une brouette, y entasse les vêtements laissés par les hommes et va les verser dans un coin en tas; puis, s'approchant le plus près possible de l'avant-scène, elle enlève sa couronne de mariée et la jette à l'un de ses danseurs qui ira la déposer sur la tête d'une femme connue se trouvant dans la salle.

Musique : quinze secondes.

Puis, la femme va à son tour rejoindre son fauteuil; on baisse le rideau blanc, devant lequel apparaît une petite femme qui danse et chante une chanson.

Musique : 45 secondes.

Annexe II

Relâche²

Ouverture.

PREMIER ACTE. – Projection. Rideau. Entrée de la Femme.

La femme s'arrête au milieu de la scène et examine le décor.

Musique entre l'entrée de la Femme et sa « Danse dans musique »; elle est assise, fume une cigarette et écoute le morceau.

Danse sans musique de la Femme.

Entrée de l'Homme.

Danse de la Porte tournante (L'homme et la Femme).

Valse. Arrêt. Entrée des Hommes. Danse des Hommes. Danse de la Femme. Final.

DEUXIÈME ACTE. – Musique de rentrée.

Rentrée des Hommes.

Rentrée de la Femme.

Les Hommes se dévêtissent (La Femme se rhabille).

Danse de l'Homme et de la Femme.

Les Hommes regagnent leur place et retrouvent leur par-dessus.

Danse de la brouette. (La Femme et le danseur).

Danse de la Couronne (la Femme seule. Le Danseur dépose la couronne sur la tête d'une spectatrice. La Femme rejoint son fauteuil.

Petite danse finale (chanson mimée).

RELÂCHE, comme l'infini, n'a pas d'amis. Pour avoir des amis, il faut être bien malade, si malade qu'on ne peut plus les écarter.

Si Satie a aimé RELÂCHE, sans doute l'a-t-il aimé comme il aimait le kirsch, le gigot, comme il aimait son parapluie !

RELÂCHE ne veut rien dire, c'est le pollen de notre époque, Un peu de poussière au bout des doigts et le dessin s'efface... Il faut y penser de loin, ne pas chercher à y toucher...

² Erik Satie, *Relâche, ballet*, Paris, Salabert; Rouart, Lerolle, 1924, s. p.

Annexe III

Scénario d'*Entr'acte*³

Mercredi soir

Mon cher ami, je vous envoie inclus la portée cinématographique du ballet. Bien sympathiquement vôtre.

Francis Picabia

Lever de rideau

Charge d'un canon au ralenti par Satie et Picabia, le coup devra faire le plus de bruit possible. Durée totale : 1 minute.

Pendant l'entracte

1° Assaut de boxe par des gants blancs, sur écran noir : durée 15 secondes. Projection écrite pour l'explication : 10 secondes.

2° Partie d'échecs entre Duchamp et Man Ray. Jet d'eau manœuvré par Picabia balayant le jeu : durée 30 secondes.

3° Jongleur et père Lacolique : durée 30 secondes.

4° Chasseur tirant sur un œuf d'autruche sur jet d'eau manœuvré par Picabia balayant l'œuf qui se pose sur la tête du chasseur; un second chasseur tirant sur elle, tue le premier chasseur; il tombe, l'oiseau s'envole : durée 1 minute. Projection écrite : 20 secondes.

5° 21 personnes couchées sur le dos présentent le dessous de leurs pieds : 10 secondes. Projection manuscrite : 15 secondes.

6° Danseuse sur une glace transparente, cinématographiée par le dessous : durée une minute. Projection écrite : 5 secondes.

7° Gonflage de ballons et paravents de caoutchouc, sur lesquels seront dessinées des figures accompagnées d'inscriptions : durée 35 secondes.

³ Francis, Picabia, « Scénario d'*Entr'acte* », *L'avant-scène*, n° 86, (novembre 1968), p. 11. Cette lettre est adressée à René Clair. Publiée dans Francis Picabia, *Écrits critiques*, édition établie par Carole Boulbès, Paris, Mémoire du Livre, 2005, p. 532.

8° Un enterrement : corbillard traîné par un chameau, etc. : durée : 6 minutes. Projection écrite 1 minute.

Annexe IV

*Ciné-sketch*⁴

« Mon Cher Ami, le sketch sera l'histoire d'un homme devenu fou, (Marcel Lévesque) (excusez-moi!!!) il s'introduit la nuit dans toutes les maisons, pensant y trouver sa femme qui l'a quitté pour suivre un amant – Il s'introduit par hasard, un soir, justement dans la maison où se trouvent les amoureux – Le piquant de l'événement est que l'amant est somnambule. L'amant et le fou se trouvent nez à nez et ce dernier est littéralement fasciné par le somnambule, lequel ne se rend naturellement pas compte de l'effet qu'il produit et suit ses idées fixes et extravagantes, que je mentionnerai dans le scénario. Les personnages seront au nombre de neuf dont deux rôles de femmes importants.

L'idée de ce sketch est une parodie d'action cinématographique, transposée au théâtre et comportant des « ralentis », des « accélérés », une simultanéité, des éclairages que je me réserve d'indiquer par la suite.

Pour aller vite en besogne, je vous serais très reconnaissant, Mon Cher Lévesque, de parler aussi à MM. Derval et Lemarchamp [respectivement directeur et auteur de revues des Folies-Bergère] de mes conditions; étant donné que ce sketch comprend des maquettes de décors à exécuter et que j'ai à mes frais mon metteur en scène René Clair (tout à fait remarquable et indiqué pour ce genre de chose par ses connaissances très complètes en matière de cinéma). Je leur demanderai vingt-cinq mille à la signature du contrat et le reste à la veille de la générale.

Je vous prie de présenter mes respectueux hommages et meilleures amitiés à Madame Lévesque – mes deux mains dans les vôtres bien cordialement. Francis Picabia. »

⁴ Lettre adressée à Marcel Lévesque, Le Cannet, Cannes, 26 janvier 1924, Paris, Bibliothèque Paul Destribats. Publiée dans Philippe Hansebout, Jérôme Douard et Aimée Fontaine (dir.), *Francis Picabia, singulier idéal*, Paris, Musées, 2002, p. 272-275.

Annexe V

Scénario de *Ciné-sketch*, 1924⁵

DÉCORS

Un long couloir conduisant d'une chambre à coucher, à droite, à une cuisine à gauche. Dans la chambre à coucher un lit, une armoire, chaises, table, fauteuils. Dans la cuisine ameublement usuel plus un grand baquet à linge.

PERSONAGES

Une dame,
Le mari de la dame,
L'amant de la dame,
La femme légitime de l'amant,
Une bonne,
Un voleur,
Un agent.

Ces personnages devront être tenus en quadruple afin de permettre une simultanéité presque absolue.

Costumes de ville blancs et noirs rendant le plus possible l'aspect de la photographie; ces costumes devront être comiques maquillage exagéré. Le voleur portera un masque et sur le masque un loup de velours noir.

Au début du sketch une dame est couchée dans le lit de la chambre, elle lit puis s'endort. Le voleur entre par une porte au fond et s'avance avec précaution, revolver en mains, jusqu'à la porte de la cuisine qu'il ouvre tout doucement, la lumière s'allume, désappointement du voleur de se trouver dans la cuisine.

La femme ayant entendu du bruit se réveille, elle pense que c'est son mari qui rentre, elle se met de la poudre, semble attendre que la porte de sa chambre s'ouvre. Le voleur pénètre doucement dans la chambre, la femme le voyant entre prend un revolver sous son oreiller et tire six coups sur le voleur lequel n'a nullement peur et avance toujours sur la pointe des pieds. L'amant arrive par le même couloir et regarde par la porte

⁵ Jean-Hubert Martin et Hélène Seckel-Klein (dir.). *Francis Picabia*, (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 23 janvier – 19 mars, 1976), Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1976, p. 133.

entrebâillée ce qui se passe dans la chambre, il tire six coups de revolver sur le voleur lequel n'a nullement peur mais exécute un petit saut à chaque coup. La femme s'affole, traverse la chambre dans tous les sens et se réfugie dans la cuisine où elle s'empare d'un énorme gâteau, genre wedding-cake et s'apprête à le lancer à la tête du voleur mais tandis que celui-ci lit dans la chambre le livre commencé par la femme, la femme légitime de l'amant qui a suivi son mari est entrée dans la cuisine, reçoit le gâteau en pleine figure et est littéralement couverte de crème. L'amant est entré dans la chambre et se met à trembler de tous ses membres, le voleur se mettant à lui lire à haute voix le livre qu'il a commencé « La fille née sans mère » de Francis Picabia. L'amant tombe évanoui...

Des hommes passent avec des écriteaux portant : Fin de la première partie.

Les personnages de la chambre sont restés dans la même position l'amant évanoui le voleur ayant repris sa lecture à voix basse et donnant des signes de dérangement cérébral. À la cuisine, la femme « écrème » la femme légitime avec une cuillère et toutes deux se mettent à manger les débris du gâteau.

Arrive le mari par le couloir, il est en automobile, suivi d'un agent qui lui dresse une contravention, l'agent est armé d'un fusil de chasse, il porte une ceinture à cartouches.

Le voleur entendant du bruit entre dans le couloir suivi de l'amant revenu à lui une poursuite échevelée commence dans les trois pièces tout le monde poursuivant l'agent.

Börlin apparaît alors en danseur vêtue d'un tut rose du plus mauvais goût, il esquisse quelques petits pas sans s'apercevoir en rien de ce qui se passe autour de lui – mais il se trouve tout à coup nez à nez avec l'agent qui sans aucune raison le met en état d'arrestation. À ce moment entre la bonne qui est la bonne amie de l'agent, elle prend Börlin pour une femme et lui dait une scène de jalousie, mais celui-ci sortant une pipe de son corsage se met à fumer, la bonne s'aperçoit de son erreur et saute au cou de l'agent, mais Börlin disparaît pour être remplacé par une vraie femme. La bonne ne comprend plus et s'affole tourne en rond suivie par tous les autres.

Le mari ayant en mains la trompe de sa Citroën corne sans relâche. La bonne a décroché en passant une guitare pendue au mur – ou autre instrument de musique – et précède la ronde en jouant, mais le sergent de ville réussit à passer devant et, pour se soustraire à la bonne, disparaît dans le baquet à linge qui s'est rempli de mousse de savon, tous le suivent et disparaissent dans le baquet posé sans fond au-dessus de la trappe de la scène – noir – une pendule sonne minuit, la chambre s'éclaire, la femme est dans son lit, elle se réveille d'un sommeil agité, reprend le livre resté sur le lit et lit un poème d'une voix égarée.